

الوعي بالشعر

لدى رواد التحديث في الشعر السعودي

د. صالح غرم الله زياد
قسم الأدب - جامعة الملك خالد

تُمثّل مجموعة الآراء والممارسات والمواقف، لدى المشتغلين في حقل واحد منظومة من العلامات التي تكتنز بالدلالة اكتنازاً يحرك شهية المعرفة لدى الدارسين ويدفعهم إلى تحليل تلك العلامات وقراءتها وتأويلها بغية الاكتناء لما تصنعه من دلالة كاشفة عن ملامح الوعي، وفضاء حركته، وأبعاد دلالاته لدى هذه المجموعة أو تلك. واستكشاف مدلول تلك العلامات وتأويلها ينتهي بدوره إلى علامات يستحيل ذلك المدلول إليها في سياق من الاهتمام بالعلامات / النصوص، بوصفها مادةً للتحليل والفهم والاستنتاج.

ولاريب أن منظومة الآراء والممارسات والمواقف التي يتعاطاها الأدباء والنقاد والشعراء في بيئة أدبية ما بخصوص المسألة الشعرية والأدبية. مثلاً - تنشئ نمطاً من الوعي والتصور للشعر والأدب، وتؤكد وتسند وتكيف التقاليد الشعرية الأدبية في هذه البيئة، وتصبح، بالتالي، معطى لإنتاج المعرفة بهم، وتشكيل التصور عنهم، إن لم نقل عن تأريخ الأفكار والأذواق الأدبية والجمالية لديهم التي تدنو بتمايزهم وتنوع خصوصياتهم إلى حال من التجانس والتشاكل بقدر ما نشف في التجانس ذاته والتشاكل ذاته أيضاً عن التباين والاختلاف الذي يشبه تنوع فصول الكتاب ذي المنهج الواحد؛ بل قل يماثل ألوان الطيف في تفرعها من الضوء واجتماعها عليه.

وسيحاول هذا البحث أن يتناول موضوع الوعي بالشعر، لدى أبرز الرواد الذين نعاثوا هموم المسألة الشعرية، عملياً ونظرياً، في المملكة العربية السعودية، من خلال نموذج اختطه البحث حدوداً لمادته، وهم رواد التحديث من الشعراء والنقاد والأدباء (الوجدانيين) في منطقة الحجاز، الذين يغدو الحديث عنهم حديثاً في جوانب منه عن وعي حقبة المحاولة للتأسيس الحديث والتأهض للشعر التي صنع ملامحها أدبياً، مجموعة من الشعراء والأدباء والنقاد تفاعلت وفعلت فيها أسماء: محمد حسن عواد، وحمزة شحانة، وأحمد السباعي، وأحمد العربي، وإبراهيم فلالي، وعزيز ضياء، وظاهر زمخشري، وحسن القرشي، وعبد القدوس الأنصاري، وعبد الله عيد الجبار، وعبد الفتاح أبو مدين، ومحمد سعيد عبد المقصود، وحسين عرب، وحسين سرحان، وأحمد قنديل، وأحمد عبد الغفور عطار، ومحمد حسن فقي . . . وغيرهم (١).

حيث نتخلل في آرائهم وممارساتهم ومواقفهم والشهادات عليهم، ما يكشف عن طبيعة وملامح وعيهم بالمسألة الشعرية، وفضاء حركته الأدبية، بوصف هذا الوعي مدلولاً لهم في سياق من علاقاتهم المعرفية والجمالية والثقافية بذواتهم وبمحيطهم المحلي والعربي والإنساني.

كانت أظهر سمة في لغة التعاطي النقدي للشعر نظرياً وتطبيقياً تنسل من متابعة لاهثة لما بدور وبجري نقدياً وإبداعياً في الشعر العربي خارج الجزيرة العربية. وهي متابعة أسهمت في إغناء وعي الحجازيين بالشعر، وكيفت تصوراتهم وحساسيتهم الفنية تجاهه. وقد عبر الكثير من كتاب الحجاز وأدبائه عن حضور مدارس: المهجر، والدبوان، وأبولو؛ في وعي الشباب الحجازي.

ومن أولئك أحمد العربي في محاضرة له عن «الأدب الحديث في الحجاز»، حيث يقول: «وقد كان أثر أدباء المهجر من السوريين أقوى وأظهر في أدبنا الحديث حتى عهد قريب» (٢). ويصف محمد سعيد عبد المقصود الولع بالثقافة المصرية قائلاً: «وأخذ الشباب يلتهم الثقافة المصرية بقوة وبهضم كل ما تنتجه ويمشق كتابها

ويقلدهم لا في الكتابة والأسلوب فحسب بل في التفكير والاتجاهات أيضاً (٣). وعلى هذا النحو يمضي عزيز ضياء راوياً ذكرياته عن تلك الفترة، فيحدثنا عن تعلقهم بالدوريات والكتب الأدبية والدواوين الشعرية التي تصلهم من مصر، وكيف كانت أصدااء المعارك الأدبية في الصحف المصرية تتردد في مناقشاتهم ومسامراتهم (٤). وتتوافر في هذا الإطار شهادات عبدالقدوس الأنصاري (٥) وأحمد السباعي (٦) وحسين سرحان (٧) وعبدالله عبدالجبار (٨) وحسن القرشي (٩) وغيرهم.

ويذكر عبدالرحيم أبو بكر: «أن ما كان ينشر في مجلة أبولو كان يعاد نشر بعضه أحياناً في صحيفة (صوت الحجاز)، وأن صلة شعرائنا في الحجاز بمجلة أبولو كانت وطيدة» (١٠).

وأحسب هنا أن جزءاً غير يسير من وعي هذه المرحلة بالأدب العربي القديم وبالأدب الغربي، وهما مكونان أساسيان من مكونات الوعي الشعري والنقدي لأدبائنا وشعرائنا يمكن أن يحسب لمعطيات التماس مع مصر والشام سواء فيما بعثه المطابع فيهما من كنوز أدبنا القديم، أو ما ترجمه المترجمون فيهما من الأدب الغربية، أو في طبعة إنتاج الأدباء والشعراء هناك ووعيمهم ودعواتهم التجديدية، فقد كانوا، كما يقول منصور الحازمي: «يجمعون بين التراث العربي وبين الثقافة الغربية» (١١).

وها هو عزيز ضياء يحدثنا عن تشكل وعي جيله بالتراث العربي والغربي من خلال ما يأتي إليهم من مصر، فيقول: «وما زلت أذكر، ولا ينسى رصفائي من الشيوخ، كيف كانت تنقضي الليلة من الغسق حتى الفجر في حوار حول آراء أفلاطون في جمهوريته التي اشتريت أول نسخة منها بجنه ذهبي ممن أن الأوان لذكر فضله على ناشئة تلك الأيام، باستيراد هذه الكتب أو اصطحابها معه في عودته من مصر، وهو الشيخ (أحمد الحلواني)...» (١٢). ويمضي في ذكر العديد من الكتب العربية والمترجمة على هذا النحو ومنها كتاب (الأغاني) الذي يتذكر

معاناته في سبيل الحصول عليه قائلاً: «وما زلت أذكر أول عهدي بكتاب (الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني) ولم تكن دار الكتب المصرية قد أصدرت من أجزائه سوى الأجزاء من الأول إلى الخامس، وما كدت أراه مجلداً تجليداً أميناً، في مكتبة الشيخ (أحمد الحلواني) حتى أخذت أوفر قيمة هذه الأجزاء من الراتب الذي لم يكن يزيد عن ستة جنيهات ذهبية...» (١٣).

ويأتي الالتفات إلى الشعر القديم من خلال ماثيره كتب المعاصرين لهم من قضاياء وإشكالياته، فيقول: «ويصدر في هذه الفترة كتاب (في الشعر الجاهلي) للدكتور طه حسين، ونقرأ في الصحف المصرية، تلك الضجة التي أثارت. فقرأنه وظللنا ندير أحوار حول آراء الدكتور طه وآراء من ثاروا عليه، ونعود إلى ما بين أيدينا من الشعر الجاهلي، وعلى الأخص منه المعلقات بشرح الزوزني...» (١٤).

أمّا حسن القرشي؛ فإنه يرصد أسماء كثيرة من أعلام الأدب الغربي والشرقي الذين أتاحت الترجمة له الاطلاع عليهم، وبذلك - كما يقول - : «تدانت لي آفاق من المعرفة الإنسانية لا أنكر مدى تأثيرها في تعميق تجاربي، وتفتح نظرتي للحياة» (١٥).

ويصف عبدالرحيم أبو بكر الإقبال على قراءة الآداب الغربية المترجمة وانعكاس ذلك في الموضوعات والعناوين والأساليب الشعرية عند بعض الشعراء، مؤكداً: «أن هؤلاء الشعراء طمحووا إلى استيعاب كل ما أتبع لهم من مؤلفات أجنبية في الترجمة العربية، ومحاولة الاستفادة منها في ظهور تيار جديد في الشعر المعاصر في الحجاز، يتميز عن تيار التقليد والمحافظة باستيعاب الثقافة الحديثة المعاصرة في كل مجالاتها، ويجعل من روح العصر ومظاهره الحضارية أسلوباً للتعبير والأداء» (١٦).

ونلاحظ اهتمام شعرائنا وأدباءنا في هذه الفترة بعرض وتلخيص الآثار الغربية المترجمة وتحليلها أو الانفعال بها ومن ثم إعادة صياغتها وكتابتها، ويشير منصور

الحازمي إلى أمثلة كثيرة، من ذلك تلخيص محمد حسن فقي لكتاب «الأمير» لنيقولا مكيافيلي، وعرضه لرواية «رفائيل» للشاعر الفرنسي لامرتين وقد ترجمها أحمد حسن الزيات، وتحليل أحمد عبدالغفور عطار لقصة طاغور «البيت والعالم»، وإعادة حسين سرحان لصياغة بعض أبيات جون ملتون في «الفردوس المفقود»، وقد عثر عليها معربةً نشرًا في أحد أعداد جريدة (السياسة الأسبوعية) فأحب أن يترجمها شعراً من النص العربي المنشور، كما فعل ذلك أيضاً بقصيدة «الموت» لشكسبير، التي عثر عليها مترجمة في بعض قراءاته (١٧).

وبالرغم من وجود الصحف والمجلات في المملكة وبخاصة (صوت الحجاز) و(المنهل) و(الأضواء) و(اليمامة) و(الجزيرة) التي احتضنت كثيراً من الإنتاج الشعري والنقدي والمعارك والمساجلات الأدبية المحلية. وبالرغم من وجود دور النشر والطباعة التي رصد منها عبد الله عبد الجبار (١٩٥٩م)، في منطقة الحجاز فقط، ثلاثة عشر داراً (١٨). إلا أن عدداً من الشعراء والنقاد كان حريصاً على نشر قصائده ومقالاته وطبع دواوينه في مصر أو الشام أو العراق أو المغرب.

فالشاعر حسن القرشي نشر قصائده في كبريات الصحف المصرية أمثال (المقتطف) و(الرسالة) و(الثقافة) و(الهلال) و(العالم العربي) و(الصباح) وفي المجلات اللبنانية ك(الأديب) و(الأدب) والأردنية ك(الفكر الجديد) والسورية ك(الحديث) والتونسية ك(الفكر) والعراقية ك(الأقلام)، كما نشر دواوينه وبعض دراساته الأدبية والنقدية في القاهرة ولبنان (١٩). وفعل ذلك أيضاً طاهر زمخشري (٢٠) كما نشر عبدالفتاح أبو مدين بعض مقالاته النقدية في صحيفة (الأحوال) المصرية (٢١). ونشر محسن أحمد باروم دراسة عن ديوان «موكب الذكريات» لحسن القرشي في مجلة (الأديب) اللبنانية (٢٢). ونشر عزيز ضياء دراسة بعنوان «أصالة الانتماء في أدب أحمد قنديل» في مجلة (الثقافة) السورية (٢٣). بالإضافة إلى بعض أو كل كتب أو دواوين: عبدالسلام هاشم حافظ (٢٤) وأحمد محمد جمال (٢٥) وعبدالسلام طاهر الساسي (٢٦) وفؤاد

شاكر (٢٧) وإبراهيم هاشم فلالي (٢٨) وعبد القدوس الأنصاري (٢٩) وحسين سراج (٣٠) وحسين سرحان (٣١) وأحمد عبد العفور عطار (٣٢) ومحمود عارف (٣٣) ومحمد حسن عواد (٣٤) وثرثيا قابل (٣٥) ومحمد سعيد عبد المقصود (٣٦) وأحمد قنديل (٣٧) وغيرهم .

ولا يبدو هنا أن ضعف تقنيات الطباعة في المملكة وما يتصل بذلك من أسباب تجارية ومادية هي جماع العلة لهذه الظاهرة في تلك الفترة خاصة، بقدر ما يتصل ذلك ببواعث من تداخل القيمة الأدبية والنقدية ودواعي التنافس وسعة الانتشار والذوبان في أفق يحلم بنموذجية أدبية فاعلة ومتجاوزة . . . بالإضافة إلى أسباب أخرى لا تتصل بوجهة حديثنا هنا .

ويعضد هذا الفهم تلك المقدمات التي كتبها الأدباء العرب وبخاصة من مصر لتتصدر بعض دواوين وكتب أدبائنا، أو الإهداءات التي وجه بها شعراؤنا وأدباؤنا بعض كتبهم ودواوينهم أو بعض قصائدهم إليهم، أو ما شاع في المطالعات والنظرات النقدية من مقارنات بهم وعقد لوجوه الشبه والتشاكل مع صيغهم ومنازعهم الشعرية أو النقدية الأدبية . بالإضافة إلى سريان روح إعلانية عن الإعجاب بأبرز أعلام الأدب والشعر العربي الحديث في أحاديث شعرائنا وأدبائنا عن الشعر والنقد والمدارس الأدبية، وصدور مؤلفات نقدية وأدبية سعودية عن بعضهم . هذا غير ظواهر التداخل النصوسي مع أبرز رواثعهم الشعرية وقيمهم الأسلوبية والبنائية، أو التداخل مع معطيات أفكارهم النقدية وصيغ القيمة الشعرية أو الكتابية إجمالاً ممّا نادوا به ودعوا إليه، وغير الابتهاج الذي يحتويه ذكر شعرائنا وأدبائنا لمن كتب عن نصوصهم وعطائهم ولمن حيّاهم وعقد صداقات معهم . . .

فالشاعر حسن كامل الصيرفي يُقدّم ديوان طاهر زمخشري (أحلام الربيع) في مقدمة تتصدرها صيغة العنوان هكذا: «حسن كامل الصيرفي يقدم أحلام الربيع»، كما يُصدّر ديوانه (أغاريد الصحراء) بقصيدة بعنوان «صاحب الأغاريد» للشاعر محمد مصطفى حمام الذي سبق اسمه تحت عنوان القصيدة صفة «الشاعر العربي

الكبير»، ويقدم طه حسين ديوان حسن القرشي (الأمس الضائع)، ويقدم محمود تيمور مسرحية حسين عبد الله سراج الموسومة بـ (غرام ولادة)، وتتصدر المقدمة التي كتبها محمد حسين هيكل كتاب (وحي الصحراء) لمحمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله باخير، كما يثبت المؤلفان في مطلع متن قصيدة لعلي أحمد باكثير تحت عنوان (نحية وحي الصحراء). ويقدم علي محمود طه ديوان (صباية الكأس) للفلاحي، ويقدم طه حسين (ديوان الهوى والشباب) للعطار.

أمّا الإهداءات التي تتصدر بعض دواوين وقصائد شعرائنا فمن أمثلتها ديوان (أحلام الربيع) لطاهر زمخشري الذي يهديه إلى محمد حسين هيكل بالصيغة التالية: «إلى أديب العربية الأول، وكاتبها العبقري الكبير، إلى أحد بناء النهضة الفكرية في مصر والشرق العربي. إلى الذي قدم أدبنا الحديث إلى العالم العربي وعرفه به فكان أول من قال عنا كلمة الحق، ومهد لنا السبل وأنارها. إلى الذي يرجع إليه الفضل في تقديم آثار البلاد المقدسة للعالم العربي. إلى صاحب المعالي الرئيس الجليل (الدكتور محمد حسين هيكل باشا) أقدم ديواني الأول، كشجرة من ثمار ذلك التشجيع وزهرة من الزهرات التي نعهدها بالرعاية اعترافاً له بالجميل».

كما يهدي إحدى قصائد ديوانه هذا وعنوانها «أنشودة الملاح» إلى علي محمود طه، ويهدي قصيدة عنوانها «موقف الأبرار» في ديوانه (أنفاس الربيع) إلى طه حسين، وتتأثر قصائد عديدة في دواوينه موقعة بإهداءات إلى أصدقائه ومعارفه من أبناء البلاد العربية (٣٨). أمّا (وحي الصحراء) فقد جاء إهداء مؤلفه له هكذا: «إلى قادة البلاد العربية والناهضين بها. إلى جنود الوحدة العربية ودعائها. إلى كل من يقدر العرب ويسعى لخيرهم، نقدم هذا الكتاب». ويهدي أحمد عبدالغفور عطار ديوانه (الهوى والشباب) إلى العقاد والمازني، ويهدي إبراهيم هاشم فلاحي ديوانه (صباية الكأس) إلى علي محمود طه.

أمّا تلمس وجوه الشبه ومناحي التشاكل ومنازع التجانس مع الأدباء العرب، فقد شاع في المطالعات والنظرات النقدية على نحو ما نجد عند عبدالله عبدالجبار

الذي يرى - مثلاً - أن «أثر العقاد واضح في العطار وخاصة في بواكير إنتاجه، وأثر طه حسين ظاهر في عزيز ضياء، كما يبدو أثر الرفاعي في محمد زيدان» (٣٩). ويتلمس في حديثه عن شعر العواد وغلبة الذهنية والتأمل الذاتي والتزوع الفلسفي عليه شبيهه الذي تنداعى تلك السمات لتعقد بينهما أحصرة التطابق، فيقول: «وهو في هذا يشبه أستاذه العقاد» (٤٠).

ونلمح مثل ذلك لدى عبدالقدوس الأنصاري في نظراته التي تصنف التجانس والتشابه من خلال سمته الأسلوبية الغالبة، حيث يقول: «ومن أجل هذه النزعة التصويرية في الموضوعات الأدبية رأينا أكثر أدباء مكة يعجبون بأدب الدكتور طه حسين والعقاد والمازني ويتذوقون أدبهم تذوقاً خاصاً. ومن أجل النزعة العلمية في الموضوعات العلمية رأينا جمهوراً أدباء المدينة يتنافسون في اقتناء كتب الدكتور فريد الرفاعي وأحمد أمين ومحمد عبدالله عنان ويحفظون بدارستها» (٤١). ويذهب أحمد عبدالغفور عطار في أحد مقالاته إلى وصف تقليد حسين سرحان للمازني وتوارده معه في اتجاهه الساخر (٤٢).

وقد استغفل منزع الملاحظة لوجوه الشبه وتلمس المنازع الفنية الأدبية في الوعي النقدي لدى أدبائنا من حيث ارتداده إلى رؤية تمنع في تقصي العلاقة بين فرع وأصل، وتعمق في إسقاط واستنباط التطابق والتوارد لتلج في مضمار من الهجوم وردود فعله الذي احتدم بين أدبائنا معيداً إلى الذاكرة أهاجي السرقات الأدبية ومعاركها الانتهامية، وقد أشار منصور الحازمي إلى بعض أمثلة هذه المعارك (٤٣). وبهمننا منها هنا اجتماعها على إعادة التشابه والتداخل في آثار أدبائنا إلى أصوله المتخيلة والمستوعبة سلفاً من الأدباء والمؤلفين العرب أمثال عباس العقاد وإبراهيم المازني ومحمد عبدالله عنان وغيرهم.

ويظهر الإعجاب بالأعلام والمنازع الأدبية في مصر والعالم العربي لدى أدبائنا في أحاديثهم عن تجاربهم وأفاق تشكيلهم الفني والأدبي أو تشكل جيلهم ووعي حقيقتهم، ومن أمثلة ذلك ما نجده لدى عزيز ضياء في حديثه عن حمزة شحاتة (٤٤)

ولدى حسن القرشي في حديثه عن تجربته الشعرية (٤٥). ولدى حسين سرحان (٤٦) ومحمد حسن فقي (٤٧) والمواد (٤٨) وغيرهم. ومن أثر هذا الإعجاب والحماس كتب عدد من أدبائنا عن بعض الأدباء العرب، فألف عبدالسلام هاشم حافظ كتاباً عن «الرافعي ومي ١٩٦٤ م» وكتب محمد سعيد العمودي عن أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمود غنيم، ومحمد رضا الشيبلي (٤٩) وكتب حسن القرشي كتاباً عن (أبو القاسم الشابي) (٥٠).

وإطار الإعجاب لدى أدبائنا يتصل مع إطار آخر قوامه الابتهاج بمن كتب عنهم من الأدباء العرب في سياق الإعلام عن الذات وتجسيد صداها والتأكيد على ملامح من قيمتها الأدبية على نحو ما نرى في حديث إبراهيم فلالي عن كتابة جريدة (المقطم) المصرية عن كتابه (المرصاد) واقتباسه بعض ما أورده (٥١)، أو حديث حسن القرشي عن تحديث عن أدبه، وتقده، وقرّظه من مشاهير أدباء العالم العربي، وتعدادده لأكثر من خمسة وعشرين اسماً منهم، ولعدد من عناوين الدراسات المقدمة عن أدبه وشعره، وإيراد مقتطفات ممّا كُتب عنه تحت عنوان «بعض ما قيل عن شعر حسن عبدالله القرشي» (٥٢)، ومثل ذلك إثبات العواد لبعض مقالات وقصائد الشاء عليه من أدباء مصر والحجاز وغيرهم في آخر ديوانه (البراعم) (٥٣).

وتشيع في التصورات النقدية والأدبية لدى روادنا تلك الأفكار التي ابتدأ بها الوعي النقدي الأدبي في العالم العربي حقبة من التصورات المؤسسة للتجديد الشعري والمعمقة للذاتية، ومن ثمّ المصداقية في الاتصال بالحياة والتعبير عنها شعرياً في سياق من الحس المخلص الذي يعي تحولاتها وعياً يتفد من خلاله إلى إدراك نظري واضح المعالم لما في التقليد من اضطراب إلى الويف والبهرجة اللفظية وانعزال عن المعاني الإنسانية والجمعية. وهو سياق أفضى بهم إلى بسط للوظيفة الشعرية من حيث طابعها الجمالي الشفيف والنافذ في مقابل الحياة كواقع معتم ورتيب ينبغي النهوض به جدّاً.

ولعل هذه الجدية التي تستشعر المسئولية وترودها في الواقع الأدبي وبه وله تجاه الواقع الاجتماعي هي ما جعل إبراهيم هاشم فلالي يتدنى مقدمته لكتابه النفدي الرائد (المرصّد) بالقول: «ليس الأدب ملهاة يتلهى بها الناس ويعبث بها الأطفال، وليس هو مائدة مباحة للمتطفلين. ولكنه عصارة النفوس والقلوب والعقول، وصور للإنسانية لا يحذق تصويرها إلا اليد الصنّاع الماهرة، ولا تجيد ألوانها إلا ريشة الفنان الملهم» (٥٤).

إنها رؤية تحيل إلى سياق من تصور الفعل الأدبي والوعي به بما يؤكد حضور الأدب وقايعته. ومثل هذا الحضور وتلك الفاعلية هما القيمة التي انبثقت عنها (نظرية التعبير) في تصورات المدارس الأدبية التجديدية: (المهجر) و (الديوان) و (أبولو) التي خلّفت المدرسة (الإحيائية). وتتخذ هذه الرؤية في عبارة الفلالي صيغة قصرية وحصرية تبشئ بالنفي الذي يُخرج الأدب عن اللهو، ويصونه من تطفل الأديباء، ليخصه بالجهد والعناء، ويحفضه لتصوير الكلي والشامل، ويرتبه على الموهبة والحذق والمهارة. وقد انتقى الفلالي في تركيبه لهذه الرؤية الإشارات اللفظية المؤدية إليها سواء في تشاكل المفردات المشكّلة لجملة النفي في التعبير عن صفة الاستسهال ومفارقة الجدية (ملهاة، يتلهى، يعبث، الأطفال، مباحة، المتطفلين). أو في انتقاء لفظ (عصارة النفوس) إشارة إلى ما يتطلبه الأدب من معاناة وجهد وصدق إحساس، واختيار (الإنسانية) كسمة للمعاني الكلية التي تنتهي إليها صور الأدب. أو في الفصّل للحذق والإجادة التي تنهض بذلك الجهد وتلك الصور على: (اليد الصنّاع الماهرة) و (ريشة الفنان الملهم). وهما إشارتان دالتان حقاً على الموهبة والدربة أو الفنية الإبداعية التي أعلى من أجلها الوجدانيون المجددون الصفة الفردية والروحية للشاعر وتساموا بحقيقته البشرية ومجدوه على نحو ما يعبر علي محمود طه في قصيدته الشهيرة: «ميلاد شاعر». وهي النص الذي تداخل معه لدينا أحمد عبدالغفور عطار في قصيدة اتخذ لها ذات العنوان، ومنها:

في دجى الليل سرى لحن جديد
من أفاصي الشرق نحو المغرب
فإذا الدنيا نشيد وغناء
وضياء شق سمر الغيب
سأل الناس وفي (النَّسْأَل) حيرة
أي شيء جد في الكون القديم
أترى الجنة أضحت قيد شعرة
فغشا النور على هذا الأديم
كلهم يسأل مأخوذًا بما
ملا الدنيا من النور الجميل
لم يروا قط ضياءً باسمًا
بسمه الولدان عند السبيل
ثم يقول:

ورأى الموكب عن قرب شعاعًا
يصل الأرض بأفلاك السماء
فثنى الخطو وما استطاع اندفاعًا
وصفا مستوحيا هذا الضياء
وقف الموكب في واد خصيب
تحت ضوء البدر ما بين الورود
وفشا الصمت فلا ركز يجيب
همسة الدهر إلى الدهر الشرود
غرق الموكب في صمت عميق
وادعًا يرقب ذباك الشعاعا

حينما يزحف كالغيسم الرقيق
والسرى يطوي عن الآتي القناعا
كشفت السرور ووجدت فظهور
موكب الدنيا بأجلى مظهر
يحمل الخير ولذات البصر
تلك إحدى معجزات القدر
ويتهى إلى القول :

بينما الناس وقوف في سكون
رن في الكون نداء جهوري
يحمل البشر وأفراح السنين
فانطوى السرور وقد بان الخفي
قال : يا قوم اجتمعتم هاهنا
لتحيوا عبقرية شاعرا
ملا الدنيا قصبيداً وسنا

مطلقاً خطوته نحو الذرى (٥٥)

وهي - كما لا يخفى - تُسَلِّم من ذلك الوعي المتجدد بالشعر، والمهيمن على
القيمة الشعرية، والباحث على تداخل صورة الشاعر وتراسلها بين الشاعرين بتلك
الكيفية التي تطبعه بطابع إبداعي روحي وجداني لا يزال من أجله يستثير العجب
والدهشة، ويمتلك صفة العبقرية المنفردة التي تجعله شعاعاً وضياءً يصل الأرض
بالسماء، ويحمل للناس الخير والجمال، ويفتح عيونهم على الفرح والبشر
والنور...

وهذا التداخل بين علي محمود طه والقطار لا يقف عليهما فحسب؛ بل يسري
في قصائد عدد من الشعراء الوجدانيين العرب، في هذه الحقبة، الذين جسّدوا
وعبهم بالشعر، وصاغوا رؤيتهم للشاعر بتلك الكيفية التي تلمح في الشاعر عبقرية

ذات أصل غيبي يفترق به الشاعر عن غيره من عامة الناس ، وهو لذلك يدهشهم ويلذهم فيما يصارع حسه بالمجتمع والواقع الذي يفتقر إلى مثله العليا ورسائله الروحية التي تجهد في الترامي بالحياة إلى المثالية ، وتكابد العُطُوح إلى العدالة والحب والخير . . . وتلك بؤرة لصور متداخلة تمتد نصوصياً في رقعة قسيحة من خليل مطران ، وميخائيل نعيمة ، إلى إيليا أبي ماضي ، وفوزي معلوف ، وأبي القاسم الشابي ، ومحمود حسن إسماعيل ، وإبراهيم ناجي (٥٦) وغيرهم من وراء العطار وعلي محمود طه ومعهما .

وكما قاد الخضوع لقرنية الشاعر وميزته النوعية ذات الرهافة في الحس بالواقع ومعاناته إلى سياق من تداخل المعنى والموضوع والموقف والتصور شعرياً ، توالت أفكار نقادنا موازية ومتفاعلة مع ذات السياق ، ليستشعر الفلاحي في موقف آخر تلك الروح النافذة إلى التميز والمعقة للوجدانية : فيقول مخاطباً محمد حسن عواد : «أرجوك أن تعرف وأنت سيد العارفين أن الشعر ليس هذياناً كهذيان المحموم ، وليس هو رصف ألفاظ كما ترصف الحجارة ، وليس هو إتقان الأوزان ، وليس كلاماً عادياً لا يحرك نفساً ، ولا يثير شجناً ، ولا يلهب عاطفة . إن الشعر غناء الروح الإنسانية . إنه نفس تذوب في أخانها . إنه هزة من هزات الوجود العنيفة . إنه روح جبار متمرد يلهب العواطف ويذكي الإحساسات والمشار» (٥٧) .

والعبارة ، هنا ، بما تشبعه من تأكيد وإخاح ، وقد جاء الرجا في مقدمتها ، وتكررت أدانا النفي : (ليس) و (لا) ، ثُمَّ التأكيد بـ (إن) ، تحمل ذلك الحس اللهوف على تعميق الوعي الشعري في صيغة أكثر شعوراً بالشعر ، وأدل على الإحساس بما ينبغي أن يتأكد فيه من صدق وإخلاص يساين به اللفظية وبهرجاتها التقليدية وجمودها وفقرها إلى المعنى الشعري . وهي بهذه الصيغة تستدعي إلى الذاكرة عبارة العقاد الشهيرة التي تتلبس صيغة لهوقة وملحاحة في التأكيد على هذا التصور الوجداني ، وهو يخاطب أحمد شوقي ، قائلاً : «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية

الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيمته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس أن يسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما مهمهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفوس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استغابه أو كرمه. وإذا كان وكذك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء يدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه» (٥٨).

والشداخل الظاهر على مستويي: الرؤية والعبارة، بين العقاد والفلاحي يكشف عن بنية نظرية تجديدية في الوعي بالشعر. وهي بنية تمتد علاقاتها، في تكثرها من آراء النقاد معهما ومن ورائتهما، لتصوغ تصورات العلاقة بين الشعر والحياة، والشعر والشاعر، والشعر والموضوع، والشعر والتفليد، والشعر والأسلوب، والشعر والرؤية، والشعر والشعر... من زاوية التأكيد على فاعلية الشاعر، نصياً، بما يقضي إلى امتداد متوال مكانيّاً وزمانيّاً من احتضان ذات البنية، وتأكيداً، في صيغ من التنوع لنواتها، واستنطاق تعالقها مع ما يتصل بالشعر من جهات الوعي به وجودياً وثقافياً، على امتداد مساحة التفكير النقدي الشعري في العالم العربي. وأعني بها - تحديداً - تلك المساحة التي تكشف عن الوعي النقدي والشعري عند روادنا في تداخله وتناغمه الذي يفتح زمانهم الثقافي الفني على حس التحول المفارق للانغلاق، والمتجاوز لمعاني المركزية واحتكار المعنى والقيمة الشعرية، ومن ثم التقليد والسرقة والتأثر الذي تنتهي آتته النظرية المعيارية إلى إعادة الفرع إلى أصله، سواء على مستوى المكان أو على مستوى الزمان العربيين.

ويحسن، هنا، أن نأثي الأمثلة على ذلك، في نقاط توظّر تنوعها، موضوعياً، تمهيداً لاستشفاف وعيها وفق تلك الدلالة:

١ - ففي التقابل بين الشعر والحياة، يطالعنا ذلك النظر النافذ إلى سياق التحول والتغير الذي تنطوي عليه الحياة بوصفها محصلة لعلاقات الإنسان المتفاعلة مع وجوده في مختلف جوانبه: الزمانية والمكانية والمادية والمعنوية: ومن ثمّ يقول حمزة شحانة: «وما دامت الحياة حركة دائبة: فهي تغيير، وتطور... والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته... والأدب والفنون في الحياة ومنها... ولأيمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان... ولا بد أن تتطور في خط يجاري مطالبه المتجددة، وعلاقاته بالوجود الإنساني، وبالطبيعة...» (٥٩). فالوعي بحركة الحياة وتغيرها الدائب هو وعي بالإنسان في فعله وانفعاله اللذين يتبلوران ويبلوران خصائص العلاقات في هذه الحياة. ومن هذه العلاقات باب الأدب والفنون بوصفه إبداعاً إنسانياً ينشأ في الحياة ومنها وفق تلك الرؤية التي تصل الحياة بالإنسان في ذات العلاقة التي تصل الأدب والفنون بالإنسان: لتستدير دائرة الفعل الأدبي والفني بين دوائر: (الإنسان) و (الحياة) و (الأدب والفنون)، بوصف كل دائرة من هذه الدوائر الثلاث مصدراً لفعل، وموضوعاً لانفعال في الوقت ذاته.

وينشأ عن ذلك، منطقيّاً، تصور الجدة والتغير في الشعر والفنون، مثلما ينشأ التصور الوظيفي للشعر والفنون.

فما دامت الحياة مضماراً للحركة والتغير: فإن الإحساس بهذا التغير وتلك الحركة هو المنفذ لإدراك الجمود في الشعر والفنون الذي يغدو في أحد تجلياته علامة على انفصالها عن الحياة والإنسان، وهو انفصال يشرع لحمزة شحانة إنكار هذا الجمود والتصلب في صبغة من التساؤل تسيع على إنكاره طابع الاحتجاج المنطقي، حين يقول: «لقد تغير كل شيء في حياتنا، حتى أحكام العقل، واتسع صدر الحياة

لهذا التغيير . . فلماذا يقف الشعر بقوالبه الجامدة، وحدوده المتصلبة، لا يتغير مع طاقات الجيل الجديد، ومع مقاصده وأغراضه؟! (٦٠).

والاحتجاج، هنا، في شفافيته عن الإنكار لجمود الشعر وعدم تغيره، مبني^٢ على مقدمة واقعية لا صورية تُمايز التباين، وتدرك التحول، وتنفذ إلى وعي بالشعر في سياق أكثر شمولية، هو الوعي بالحياة ذاتها بوصفها تجلياً لوعي الإنسان وحركته وتفاعله وطموحه . وهو نفس السياق الذي ترتد إليه صفة (الشعر العصري) في نظر محمد حسن كشي الذي يلمس فيه ما يلائم الحياة في عصره لا ما يتخلف عنها، وما ينير جنباتها من وعي متسع، وما يحفزها من طموح، أو ما يجمعها من أذى: فيقول: «شعرنا العصري هو الشعر المعبر عن مبلغ نفورنا من القيود الوضعية البالية التي لاتلائم الحياة في عصرنا ومدى تفكيرنا وغاية ما نرمي إليه من نعيم ونتألم له من تفكك واضطهاد وشقاء، الشعر الذي يعبر عن نقصنا العلمي والأخلاقي والاجتماعي والصناعي، الشعر الذي يتصل بمداركنا العلمية متوسعة في بعض موادها الأخرى» (٦١).

وكان كشي، هنا، يذكرنا بما يصرُّ به الفلاحي والقطار، ممَّا ذكرناه أعلاه، من احتقار الرصف اللفظي المفرغ من الحس الجدي بالواقع، ومَّا ينبغي أن يشرعه الشاعر للرؤية من عمق وهزة وحدة إحساس ونفاذ إلى التغيير الذي يرقى بوعي الحياة ووجداتها ويتلاءم مع متغيراتها . وهي التغيرات التي جعلت محمد حسن عواد يرى من طرف آخر قصور اللفظية وسلبيتها حين تتخلف عن تلك التغيرات ولا تحتضنها وترودها، في قوله: «وما قيمة الفصاحة إذا جاءت في ثوب لا يوائم حباتنا الفكرية، حياة الصور الفاتنة وشئ المبدعات» (٦٢). ودلالة عبارة العواد هذه واضحة القصد إلى عدم ترتيب الفصاحة على قيمة مجردة ومنفصلة عن الحياة أو قاصرة عن وعيها: فذلك في العمق انفصام يلقي بالفصاحة - من حيث هي صفة لفظية، لا رؤية واقعية تخفق بالحياة وتنبض بحس الراهن ومقتضيات الصدق في الدلالة عليه والطموح به - في هامش الفعل والحس وخلف زمنيتهما .

وإذا كان وعي الجدة في الشعر قد نأسس على وعي بالحياة بوصفها مضماراً للحركة والتحول والفعل الإنساني: فإن الوعي بالحياة والجدة، على ذلك النحو، كان منفذاً للوعي بالوظيفة الشعرية والأدبية، التي انبثقت عن شهوة الإصلاح وطموح المثالية وأحاسيس الجمال، بالإضافة إلى الثراء الروحي الديني الذي تنسم أنفاس أبناء بلادنا والحجازيين خاصة، طهرانيته وصفاءه ومعانيه الإنسانية.

وهذا يعني أن الرؤية الوظيفية، للشعر والأدب، كانت، إجمالاً، ناتجاً عن الوعي الفردي في تحسسه لذاته الفاعلة، على نحو يوازي خاصية التركيب الإبداعي للأدب ويقبل الانفعال لها. فجاءت مصطبغة بالمسئولية تجاه الواقع في أبعاده الاجتماعية والوطنية والجمالية الثقافية، وكانت لذلك مؤهلة، عند بعض روادنا، لتحمل أعباء المكابدة والعناء والمصابرة في طريق النهوض والتجديد، وخاصة عند أحمد السباعي ومحمد حسن عواد.

وليس غريباً، بعد ذلك، أن نجد هذه الفردية التي تمضي إلى الهيمنة على تعالق الشعر بالحياة تقضي إلى طغيان للحس (الجمالي) بدور الشعر ومهمته طغياناً يطوِّعه للانبعاث عن الحياة، والارتداد إليها، فيما ينبعث عنه التعبير الجمالي من حس وشعور وتفاعل قوامها الذاتية، وما يترامى إليه من إبداع للصور ورغبة في التأثير وإثارة للتفاعل وترام إلى المشال والحلم وما هو حافل بالغنى والعمق وروعة الحياة... ولذلك يقول حمزة شحاتة: «إن بواعث الشعر - فكرية كانت أو نفسية - هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها... ومعانيه، وخيالاته، وصوره هي التي تجول في كل نفس، وفكر... غامضة مكبوححة، أو واضحة طليقة... وباهتة أو لامعة» (٦٣). كما يصف الشاعر بأنه: «صاحب صناعة فنية، مثالية، رفيعة، تتصرف بمجادة البناء الأولى (أي الكلام) تصرفاً يتيح لها تعبيراً أغنى وأروع وأحفل بالفكرة، والإشارة، والرمز، والمعنى، والمضمون» (٦٤). ويقف في إحدى خواطره قائلاً: «لو سألنا الآن، ما هي أغراض الشعر؟ لوجدنا أنها الجمال والتأثير وإبداع الصور، أو استعادتها لتوشيتها وجلالها، وتلوين الحقائق والأفكار، أو

صنعها أو صنعهما أو ما شاءت المذاهب والطاقت (٦٥).

بيد أن هذه المثالية الجمالية فيما تشعر به وما تنبعث عنه وما تصوغه وما تترامى إليه، لاتذهب مذهب الانغلاق الذي تقود إليه الفردية في معناها الواقعي المطروق بالتضيق والاثرة الدنيوية: فتلك الفردية جوفاء من المنظور الاجتماعي والإنساني، وغير ذات قيمة جمالية وظيفية من المنظور الأدبي، ومن ثم سبيل هدف الأدب - كما يرى حمزة شحانة - «الإنسان متابعاً لتحولاته، قائداً لمشاعره، موجّهاً لاهتماماته... وتغيير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما... والأدب في خدمة المجتمع لا يكون ولن يكون أدباً متجرداً من جمال الفن، وفن الجمال» (٦٦). والمتابعة والقيادة والتوجيه التي لاتتجرد أدبياً عن الجمال تلتقي مع الشعور الواقعي والإنساني المنبعث عن محولات الحياة وحركة الإنسان فيها، في ذات السياق الذي تجتمع معها فيه الجمالية من حيث هي إحساس يلذ الروح ويلبي أشواقها إلى عالم المثال بما يتضمنه ذلك من رفاقة في الشعور بالواقع ومن رغبة في تخطيه والصعود به، لا الوقوف عليه والقناعة به والانطواء فيه.

وبين الانبعاث عن الحياة والحس بها فيما يجلوه الشعر والأدب عنها أو يحمله منها، وبين صور الكمال والطموح نحو فضائه في حلم المثالية الذي لا يكف عن التجدد: لأن المتحقق منه نسبي دوماً - تدور دورة الفعل الوظيفي الاجتماعي للأدب والشعر دفعا إلى الكمال وقضاء على ما يعوقه. فغاية الأدب - كما يرى عزيز ضياء - ينبغي أن تكون: «إصلاح الهيئة الاجتماعية إصلاحاً يشمل العاطفة والعقل فيتولاهما بالصقل والتهديب، ويدفع بهما في سبيل معبدة إلى الكمال المطلق المنشود، ويحاول أن يقضي على الغرائز الغشمية المتركة في طبيعة الإنسان الحيوانية ويسمو بها في أجواء الفضيلة في حدودها القصوى ليتمكن الإنسان من إنسانيته على وجهها الصحيح» (٦٧). والشعر في جوهره الذي لا يخطئ وجهه الفن الثابت - في رأي محمد حسن عواد - «يرفع شعور الأمة إلى مستوى راق من اللياقة أو النضوق» (٦٨). والشعر في هذه الوسطية بين المتحقق من الحياة والممكن

منها يفعل فعله الخلاق الذي تتخطى فيه الرؤية حدود الرتيب والمألوف والمعلوم وصولاً إلى الغريب المجهول، «إذ ما قيمة الفكر الثاقب المتسلط على أعماق المسائل الإنسانية مهما تباينت ألقابها إذا كان هذا الفكر لا يصنع شيئاً قيماً في اكتشاف مجهول من عالم المجهولات...» (٦٩).

إنه، إذن، سياق متصل من الوعي بالشعر والأدب والحياة والإنسان، في حركة الفعل والتفاعل التي توالي نسقاً من التجدد تظل صورته ووظيفته مسافة لحركة (بندول) الشعر والأدب بين الفرد من جهة والمجموع من جهة ثانية، والواقع من جهة والمثال وأحلامه وخيالاته من جهة ثانية، والحقبة والطبيعة ومآلفها من جهة وتعديلها وتنقيحها وتصفيتها وتغريبها والإدهاش بها من جهة ثانية...

ومن الواضح أن الحديث عن الشعر والأدب أمام مقابل يُشار إليه بـ «الحياة» أو «العاطفة» أو «الفكر» أو «الإنسان»... إلخ، وتأتي تبعاً له في وصف الشعر صفات: «التعبير» و «الجمال» و «المثالية» و «الصدق» - يحوط التصور المثرث إلى الدقة والتحديد بغير قليل من الضبابية وعدم التعيين في الإطار الشعري، بسبب مما يُمكن وصفه بـ (ميتاشعرية) هذه الإشارات، وانصرافها إلى سياق غير السياق الذي يتحقق به الشعر بوصفه تركيباً لغوياً متميزاً.

ولأريب أننا أمعنا في ألف مثل هذه الإشارات في الحديث عن الشعر مدرسياً وعند كثير من النقاد الكبار، قبل أن يقبس النظر النقدي العربي من تيارات النقد الجديد والنقد النصوسي ما أفضى إلى الوقوف على حقيقة الخواء وال (لا معنى) في تلك الإشارات بالقياس إلى الوصف الموضوعي للشعر، وأن دلالتها الشعرية تعود إلى السياق المركب لغوياً (النص / النصوص)، وليس إلى ما تشير إليه مرجعياً من الظروف العارضة والمفردة التي تتولد عنها ولها النصوص الأدبية مثلما يتولد غيرها من صنوف السلوك الإنساني، أو قل يولدها.

لكن حديث روادنا عن التغيير في شكل الشعر ورؤيته ودوره ووظيفته، بالقياس إلى الحياة، هو، من جهة الوعي ومن نسيجه المتركب في صورة ذهنية

لاتنفصم عن دوالها اللفظية تلك، علامة على حضور إشكالية الحياة ذاتها من زاوية الموقع الذي يمثله الشاعر في الحس بعلاقاتها، وفي تجليات النضال من أجل صياغة تلك العلاقات بشكل يشف عما يأمله ويألم له.

وأياً كان الأمر، فإننا نلمس فيما تبين لنا من رؤية مثالية وفردية ممّا تحدث به نقادنا وشعراؤنا عن الحياة والشعر، تأكيداً على استقلالية الشاعر وإيجابيته، وعلى دور الفكر والإبداع الأدبي في خلق الموضوع والذات وإعادة التصور لهما. ومن ثمّ خفت حدة التقليدية والنبرة التوجيهية في دواوين أغلب شعرائنا الرواد وبخاصة المتأخرة منها، وفاضت بالقصائد الذاتية والتأملية وإن لم تخل من بعض قصائد المديح والمناسبات.

٢ - ومن أجل هذه الذاتية جاء (شعور الشاعر) بوصفه بديلاً يعيد صياغة العلاقة بين الشعر والشاعر من جهة، والشعر والموضوع والثقاليد والأسلوب والرؤية والنصوص الشعرية من جهة ثانية، على عين الذاتية التي تخايل الاستقلال والقدرة على الهيمنة على الأداة الشعرية بما يشف عن خصوصيتها وفرديتها. وقد جاء هذا البديل بصيغة نصف الشعر ونهايه في الشعور والعاطفة والانفعال بحسبانها متلازمات تترادف للإبانة عن حقيقته والتضمن لماهيته.

وفي هذا يدير حسين سرحان تفكيره في الشعر عبر تساؤلات تنتهي به إلى الجلاء عن تلك الرؤية، وذلك في مقدمته لديوانه الأول (أجنحة بلا ريش)، حيث يقول: «ما هو الشعر؟ إن تعاريف الشعر أكثر من أن تحصى لكل لغة: هل هو تواجد اتفعالي يحدث في النفس فيهزها ويقلقها حتى بلفظة التعبير متنفساً به أو عنه؟ هل الشعر محبوس كله في عاطفة قلبية؟ هل الشعر حركة عقلية تحلل معضلات الموت والحياة والأشواق والألام وحالات التسامي الروحية وحتى دركات الانحطاط البشرية...؟ هل الشعر شيء من هذا أو هو كل ذلك؟» (٧٠). ثمّ يورد ما خطر في ذهن أبي العلاء المعري وابن هاني الأندلسي عن معنى الشعر

معلّقاً عليهما، ليقول بعد ذلك: «أما أنا فأقول: إن هذا هو لب اللباب من الشعر... فالشعر مشتق من الشعور بكل ما يقع في أغوار النفوس وأواجهها... أو كل ما يتغلغل إلى الأرواح والأذهان فيتسامى بها أو يسف... ويسعدها أو يشقيها» (٧١).

ولم يشأ شاعرنا - كما هو واضح - أن يتندى بتقرير رؤيته على نحو أصم: إذ مهد بالتساؤلات والآراء التي نشي بحقيقة التعدد والآراء في النظر إلى الشعر، وإن كانت، في المؤدى، تصله بما انتهى إليه، وتتضمن، في تعددها، خيط الذاتية والفردية الذي جاءت رؤيته، بعده، متكئة على ملاحظة الاشتقاق اللفظي في العلاقة بين (الشعر) و (الشعور) على نحو من شأنه أن يحيل تنوع الصيغتين، لفظياً، إلى أصل واحد، ومن ثمّ إلى تصور ذهني واحد، وإطار مرجعي واحد. وبذلك يكتسب هذا التداخل الدلالي مبرره من خلال صيغته اللفظية، وهي الصيغة الاشتقاقية التي أدت منذ نقدنا القديم إلى البصر بهذه العلاقة بين: (الشعر) و (الشاعر) و (الشعور)، فقرر ابن وهب - مثلاً - أن «الشاعر من شعر يشعر شعراً فهو شاعر، والشعر المصدر... ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنمّا استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى» (٧٢). وردّ ذلك، بعد، ابن رشيق القيرواني (٧٣).

وفي ذات السياق تتصل رؤية حسن القرشي ومحمد حسن فقي مع رؤية حسين سرحان من زاوية البحث في الشعر عن حقيقة شعورية. وهي حقيقة تتعالتق في نظر حسن القرشي مع خاصية في فئة الشعراء قوامها الرهافة ومن ثمّ التعبير. فهو يحدّثنا عن الشعر، قائلاً: «الشعر... هذه الموجة الدافقة من الإحساس تلف رؤوس وقلوب فئة مرهقة الشعور فتعبر عنها بكلمات منغومة الجرس، مهموسة الصدى، فائرة النبض...» (٧٤). والتعبير، هنا، إذ يقوم من جهته على خصائص انفعالية وشعورية في تركيب الكلمات، فتكون «منغومة» و «مهموسة»

و«فائرة النبض» - يُعدّ نالياً للإحساس، وذات رتبة تتنزل منه منزلة المسبب من السبب. وهو تراتب يرسخ في الصياغة الشعرية وجهها المتصل بالشعور، بحيث ينزع الانفصال عن هذا الوجه من الشعر خاصيته التعبيرية الانفعالية، في الوقت الذي يحملنا الاتصال به على البصر بعلاقات لا يُمكن التنبُّ بها، لأنها علاقات الشعر، والشعر - بتعبير محمد حسن فقي - «شيء مختلف عن القوالب القانونية المقتنة» (٧٥).

وقد ولج محمد حسن فقي، من خلال هذه الحقيقة الشعرية في الشعر، منتقداً غلبة العقل على شعر محمد حسن عواد، فقال: «إن القدرة الشعرية لدى العواد متأثرة بتصورات انفعالية يغلب عليها الإدراك، ويفصلها عن الشحنات النفسية الانفعالية فتبدو القصيدة عنده في صورة مقتنة. والشعر انطلاقي.. والشعر جيشان مشاعر.. والشعر انفعال.. والشعر رواية تبدأ من الحس وتنتهي إلى اللامدّي» (٧٦).

ونذكر، في مقولة فقي هذه، وجه الشعر الذي يمتد للانطلاق، ويباين التقنين، لعلّه تحمل هذه الخصائص في كنهها، وهي المشاعر التي تنصف بالجيشان والانفعال، وسنُثمّ بالحركية والتدفق والامتداد، وبعبارة فقي: «الانتهاء إلى اللامدّي». وفي مقابل ذلك تفقد القصيدة لدى العواد هذه الخصائص الانفعالية: لأنها تنفصل عن الشحنات النفسية، ويغلب عليها الإدراك / العقل. وبذلك يهيمن عليها التقنين والتحديد كناتج طبيعي لحدود العقل وسكونيته وطابعه المنطقي. وإذا كانت «القوالب القانونية المقتنة» شيء مختلف عن الشعر، فإن العواد نفسه، يميز، نظرياً، بين ما يسميه: (الشعر الحي) و (الشعر الميت) على أساس من تلك الحقيقة الشعرية، والصدور عنها، والخضوع لها في إخلاص وصدق، فيقول: «ومقياس الشعر الصحيح والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب، ويحفزها إلى إفاضة الشاء على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسل في عالم آخر من العوالم التي تقدّر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق وروعة الفن». أمّا الشعر

الميت فهو إنتاج: «تلك الشاعرية الميكانيكية الباردة التي لا شأن لها ولا قدرة لها على غير إقامة الأوزان وصناعة القوافي والمحاكاة واستخدام ألفاظ اللغة بالشكل الذي يفرضه قانون النظم، وليس بعد ذلك سوى الحواء والشعوذة وتلفيق المعاني العادية والمكذوبة وتكرارها» (٧٧).

والتقابل بين صفة (الحياة) وصفة (الموت) في الشعرين، متأث من التمييز بين البنية العضوية للغة الشعرية في استبطان الوجد والدفع الإنساني لها، وتناميها به، في جهة، وبين بنية نظمية مفلسة من الحس والرؤية الذاتية، فهي بائسة تنمي بناءها بالتقليد، وتحتكم فيه إلى صنعة الأوزان والقوافي ونظم الألفاظ بما يفرضه قانونها ممّا تجز ويلي ومضغه قريظ الشعراء طويلاً.

ولا يخفى أن الوصف بـ (الحياة) أو (الموت) للشعر، يستحضر سياق الاتصال والانفصال بين الروح والجسد في عالم الأحياء. ومن ثمّ جاء الوصف للشعر (الميت) وصفاً لهيكل جامد لا حياة فيه، وجسد ساكن لا روح له. وهو وصف تناول افتقاد الموصوف لصفة الحياة من جوانب ثلاثة:

أولها: شعوري، ويتمثل في وصفه لهذا النظم بـ «الميكانيكية الباردة التي لا شأن لها». وذلك مؤشّر على الافتقار للعضوية الحية بما تشيعه من حس إنساني ودفع شعوري، وإرادة وبصيرة تنم عن الفردية والذاتية، وما ينجم عنهما من القدرة على الاختيار والحرية المستولة.

والثاني: أسلوبى بنائي، ويتمثل في قصره القدرة النظمية في هذا الشعر على: «إقامة الأوزان وصناعة القوافي والمحاكاة، واستخدام ألفاظ اللغة بالشكل الذي يفرضه قانون النظم». وذلك دليل على افتقاد الذاتية التي تستلزم قيماً أسلوبية ونصوصية تمثل خاصية للرؤية، ومقوماً فردياً للحس والتفاعل الذي يفضي فقدها إلى بديل ناجز ومكرور بالكلية.

والثالث: صفة القيمة والمعنى، وتأتي بصيغة القصر الذي يخصصها بصفات سلبية في قوله: «وليس بعد ذلك سوى الحواء والشعوذة وتلفيق المعاني العادية

والمكذوبة وتكرارها». وصفات الفراغ والتلفيق والعادية والكذب والتكرار مترادف وتوازى في الدلالة على (الخواء)، ومن ثمّ افتقاد القيمة والمعنى.

وهكذا يغدو الشعر (الميت) مفتقداً للرؤية والشعور، ومفتقداً للخواصّ الأسلوبية الذاتية، ومفتقداً للقيمة والمعنى.

وقد تأسست رؤية العواد لهذا الفقد بطريق تراتبي ابتداءً من ملاحظته لفقدان الحس والرؤية على مستوى الشعور. وقد أفضى به ذلك إلى وصف الافتقار للخواصّ الأسلوبية الذاتية. ثمّ انتهى، ترتيياً على ذلك، إلى القيمة والمعنى، ليقرر خلوها منها، ولينعى موته.

٣ - وكان الهجوم على (التقليد) الوجه الآخر للتأكيد على الذاتية، وتعميق الصلة بالراهن والمعاصر في الحياة، الذي كان في تعالقه مع الذاتية سبيلاً إلى البصر بالثابت في مقابل المتغير، والجزئي والهامشي في مقابل الكلي والجوهرى في الحياة. ومن ثمّ كان سبيلاً إلى البصر بضرر التقليد والوعي به في السياق الأدبي. وهو وعي لانكاد نجد - في المناخ النقدي عند روادنا - بلورة اصطلاحية نظرية تكشف عن حديثه، وتحللها، وتبينها في منظور منهجي يمنحه الثبات اللازم للمصطلحات العلمية. لكن تلك الجزئيات المبسوطة في تضاعيف حديثهم عن التجديد والذاتية والصلة بالحياة، وما يصنع منها بشكل مباشر متقابلات: الصدق والكذب، والتغير والجمود، والفرد والجموع، والخصور والمضي... ثمّ تلك النبرة الهجومية على التقليد والمقلدين في مستويات الرؤية والموضوع واللغة، تخاليل لنا مفهومهم للتقليد الذي يقوم مقابلاً للذاتية، وينطوي، بالتالي، على الكذب والجمود والمحاكاة التي يغيب الشاعر فيها، أعني حسه ورؤيته وأسلوبه وإرادته، في مقابل حضور غيره، والتكرار له دون وعي.

وكان محمد حسن عواد من أشد المنكرين للتقليد، والناقمين على المقلّدين، فهو يصرخ في إحدى مقالاته، قائلاً: «كفى يا أدباء الحجاز! ألا نزال مقلّدين

حجريين إلى المئات ؟ . وأقسم لولا حركة عصرية في الأدب تقوم الآن في الحجاز بهمة لغيث من أحرار الأدب العصري الحديث لما عرف العالم شيئاً في الحجاز يدعى الأدب الصحيح» (٧٨) . والعبارة واضحة في شدة نكيرها على التقليد، ودعوتها إلى الكف عنه . وهي تردف بصفة (الحجرية) التقليد، لثلفت إلى ما يتضمنه من الجمود وانعدام الحس والشعور والتفكير . كما تضعه في المقابل لما تصف به حركة التجديد من الحرية والعصرية والصحة أدبياً .

ويعني إلى الوصف فيقول : «بعض شبابنا الأدباء، وبعض من قراء الكتب الدارجة يفرض القطع الشعرية البيديعية الناصعة . . . ولكن ماذا يضمونها من الأفكار : ينظمها في الخمريات حتى يسابق أبا نواس ، وفي الغزل حتى يغلب الشاب الطريف ، وفي المديح حتى يفوق البحترى ، وفي الحماسة حتى ينسبنا ذكر عترة ، وفي الحكمة حتى يضاهيه أبو العتاهية . كل هذه الأفكار البالية التي وقفت مع عصور أبي نواس والشاب الطريف والبحترى وأبي العتاهية لاتصلح لنا . أمّا إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد ، ولدينا من الأفكار والمقاصد والأغراض الشعرية ما يكمن أفواها عجزاً وقصوراً عن استيعابه ، فأحرى بنا أن نحطم أقدامنا ونسكت» (٧٩) .

والعواد ، هنا ، يلاحظ حضور الأغراض القديمة بطريق التقليد الذي يفضي إلى التكرار لها ، وإعادة إنتاجها . وهو يتقني تلك الأسماء الشعرية القديمة من زاوية ما شهروا به من أغراض ، ليصور بإزائها ، فاعلية المحدثين بأفعال تتلو «حتى» ، وهي : يسابق ، يغلب ، يفوق ، ينسبنا ، يضاهي . وبذلك يشف عن قصارى غايتهم التي تحجزهم في مضمار من تنازع التفوق والغلبة مع أولئك السابقين في (أغراضهم) . في الوقت الذي تشي بمرورية السابقين في هذه الأغراض ، ممّاً يجبر إلى التشابه معهم تشابهاً يحتم التحاق الناقص بالزائد في الصفة التي هي من خارج تجربة المحدثين . والتشبيح هي غياب المحدثين ، وغياب أغراضهم ، وأفكارهم ، ومقاصدهم ، و (هي من الكثرة بحيث تكمن أفواها عجزاً وقصوراً عن استيعابها) .

ولعل بحث العواد عن الجديد، في مقولته هذه، يدلنا على أن نعمته على المحدثين هي في انصباهم في مصب التقليد. وهو تقليد يتخذ من التسابق والمضاهاة والنشابة مع المتقدمين مسلماً وغاية تفضي إلى الانفصال عن الذات وعن الشعور بالواقع وإبصار التغير، وإن كانت تلك الأغراض القديمة موضوعات إنسانية تتعالق مع الإنسان لا مع الزمان، ومع الحياة لا مع المكان.

وعلى هذا النحو مضى حسين سرحان ليحمل على شعر المناسبات وعلى سطحية الأدب المبهرج بالألفاظ الرنانة (٨٠). كما هاجم العواد المدح من زاوية الملق وامتهان الشعر في التمديح ومواجهة الآخرين (٨١).

على أن في شعر العواد وغيره من دعاة التجديد والناقمين على التقليد قصائد في المديح، وقصائد مناسبات، وأشعاراً تنخرط، إجمالاً، في سياق الأغراض التقليدية وطرائق بنائها. لكننا، إذ نذكر هنا ما يسجله عبدالقادر القط على العقاد والمازني وشكري من تناقض مشابه بين رؤيتهم النقدية وتطبيقهم الشعري، وأن الاستجابة الفنية التطبيقية «تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة» (٨٢) - فإن من الممكن أن نلاحظ بوضوح، لدى شعرائنا أولئك، عدم طغيانها على شعر الشاعر على نحو ما نجد عند أحمد إبراهيم الغزاوي، وفؤاد شاکر، حين وفقاً أغلب شعرهما على المديح. بالإضافة إلى بروز شخصية الشاعر وذاتية برونياً بقل أو بكثرة حين يمدح وحين يرثي وحين يقول فيما قال فيه السابقون من الحكمة أو الغزل أو الوصف أو غيرها (٨٣).

وحسبنا أننا لا نجد أغلبهم يحترف تجارة الشعر، وملقه المسف بالذات والمعبّد لها، إلى أن خلصت، بعد ذلك، نفوسهم لغناء الذات غناءً يكاد يكون صافياً للآلام والأمال والتأمل والجمال والروح... في أقرب ما تكون الفردية إلى الوعي بذاتها الذي هو في العمق وعي الجماعة وثابتها الإنساني الوجداني، واستقلت أو كادت تستقل بذلك الدواوين الأخيرة لأغلبهم (٨٤). فيما تلونت الأشياء بألوان المشاعر، وفاضت القصائد بأحاسيس الاضطراب الوجداني الذي أخذ يشتق في

رؤيته وفي موضوعه ما يعادل تزاميه إلى وقائع يبينها في ضوء ذاكرته وأحلامه وواقعه . . وقائع يستعيد فيها الشاعر طمأنينته ، أو قل يعيد فيها تكوين ذاته والإحساس بها حية شاعرة .

ومن هذا الإحساس بالذات واستقلالها جاء النظر إلى الأوزان والقوافي الشعرية في صيغة تباين الجمود التقليدي عليها ، وكأنهم أرادوا التأكيد على ما وراء شكليتها من مضمون ذاتي ، وإبراز شكل هذا المضمون ، في ذاتيته واستقلال وعيه ، في صيغ من الوزن والتقنية أقل غمطية وأقرب إلى المطاوعة مع مقتضيات التجارب والمضامين الشعرية .

وفي هذا يقول العواد : «الشعر لم يكن كلاماً فقط ولكنه شيء وراء الكلام . وليست القافية والوزن إلا مجرد حليتين عارضتين يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء» (٨٥) .

والتخصيص المؤكّد ، في عبارة العواد ، لما في الشعر ممّا وراء الكلام والوزن والقافية ، هو تأكيد على الرؤية الإبداعية والفعل الفردي في الشعر ، الذي يستبدل بالكلام (بوصفه وسيلة إبلاغ لمضمون) ، وبالوزن والقافية (بوصفهما حلية عارضة وزينة خارجية تستوي عند الشعراء ، ويتساوى الشعراء فيها) - الصيغة الإبداعية للكلام والوزن والقافية التي تحمل صفاتها الشكلية الخارجية في موقعها من سياق الرؤية والتعبير : لثرتب على ذلك إمكان الاستغناء عن الوزن والقافية بالقياس إلى ما تقتضيه تلك الرؤية وذلك التعبير .

وتقييد إمكان الاستغناء عن القافية والوزن ، عند العواد ، بمشيئة «الشاعر الحقيقي» يرتب ذلك الاستغناء - إن حدث - على مقتضيات إبداعية جوهرية ، وليس على مجرد العجز ، أو الرغبة في التحرر منهما ، التي ستغدو هي الأخرى ، على هذا الوجه ، حلية عارضة تتعلق بصفة خارجية شكلية لا موجب لها إبداعياً .
والموجب الإبداعي ، الذي تشكل به أساليب التعبير الفني وصفات الإيقاع الشعري ، ومن ثمّ تنوع ، يكمن - من خلال رؤية حسن القرشي - في الصدق

الذي يربط بين تلك الأساليب وبين تجارب الوجدان، إذ يقول: «نعم إنني لا أرى بأساً في تنوع أساليب التعبير الفني في الشعر العربي الحديث متى صدق الإحساس، وشف عن ظلال النفس وأصدائها، واستهدف - بقوة - تجارب الوجدان» (٨٦).

كما إن هذا التنوع وابتكار الأساليب الشعرية هو، من جهة أخرى، علامة على الوعي بالتطور، ودليل على التفاعل مع انطلاقات الجديدي: ولذلك - يقول القرشي -: «يجب أن نبارك في (الشعر العربي الحديث) هذه الشرارة المتوهجة من التحرر والتجديد، فلانقف بالمرصاد لشاعر ارتضى أسلوباً من الأساليب الحديثة، أو ابتكر لنفسه منهجاً أو طريقة خاصة في نقل أفكاره ومشاعره للناس... فستة التطور تقتضيها أن نكون أرحب صدراً، وأوسع أفقاً، وأكثر تفاعلاً مع انطلاقات الوعي الجديد» (٨٧).

أما أحمد السباعي فلا ينظر، فقط، إلى أن التخلي عن الوزن والقافية في (الشعر الحر) بدعة، بل ينظر إلى أن الأوزان والقوافي القديمة ذاتها بدعة وُجدت بعد أن لم تكن. وهي - إذن - في مطلق التاريخ، صيرورة محكمها دوماً تماثل الشعر مع الشعور. فيجيب، عندما سئل عن رأيه في الشعر الحر، قائلاً: «ترى ماذا يعيرون على الشعر الحر؟. أيعيرون عليه أنه فقد الوزن والقافية؟. لئن كان هذا كل ما يعيرونه، لم يجب أن ينسوا أن الوزن والقافية كلاهما بدعة ابتدعها مبتدع في زمن ما، ليكن هذا قبل آلاف السنين. فهل يرون أن البدعة إذا تقادمت عليها الأجيال أخذت شكل الأصل؟. ليرتكوا إذن أصحاب الشعر الحر، وما ابتدعوه، فالزمان كفيل بأن يحيل أمرهم إلى شيء أصيل. الشعر الحر في رأيي ما خاطب شعورك، وهز وجدانك. ولست أشك أن هذا هو رأي الملايين ممن عاشوا قبل أن يُعرف الوزن، وقبل أن تُخلق القافية» (٨٨).

والسباعي، هنا، يتوارد مع العواد والقرشي في النظر إلى الشعر من خلال حقيقته الشعرية الإبداعية لغوياً التي لا تنفي الأوزان والقوافي عن فقدانها،

ولاستشر زيفها وتقليديتها، إن لم تحمل عليه، وتتحيف الصدق الذي يرسم الإبداع الشعري به خارطة الوعي الإنساني للأشياء والحياة والعلاقات البشرية.

وعلى المستوى الشعري جاءت بعض قصائدهم متفاوتة في طريقة الالتزام بالقافية أو التحلل منها، بين من يرسلها (٨٩)، ومن يتوعها ويلونها في أشكال تنقسم الفصيذة على وحداتها المزدوجة، أو المتقابلة، أو ذات المقاطع الرباعية أو الموشحة أو ما يشبهها (٩٠).

ومع أن العواد قد أروع، في بعض دواوينه الأولى، بكتابة بعض قصائده بشكل يوهم أنها من الشعر الحر (شعر التفعيلة)، على نحو ما نجد في قصيدته «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها الشاعر في عام ١٣٤٣هـ / ١٩٢٤م (٩١). وقد وزع تفعيلاتها على سطور، واختلقت هذه السطور في عدد التفعيلات - فإن المتأمل لا يلبث أن يعيدها إلى الشكل العمودي المقيد بنظام المقطعات أو الموشحات الذي لا يتنظم توزيع التفعيلات فيه تلك الحرية المتوائمة مع مقتضيات التدفق الشعوري على نحو ما يجري في الشعر الحر.

فالمقطعة التي يمكن بناؤها ببسر من إعادة توزيع التفعيلات والسطور، تشف عن نظام مقصود في الالتزام بالقوافي في المقطعة الواحدة، وتنوعها بين المقطعات، وتنوع قافية البيت الأخير والشرط الذي تنتهي به المقطعة بالقياس إلى المقطعة نفسها، والالتزام بذات التفعيلة لهذا البيت ولهذا الشرط فيما يقع موقعه في المقطعات التالية. وقد تقيد الشاعر بهذا النظام، كما قيد وزنه في مجزوء المتقارب. ويمضي ما يشبه هذه الصفة على قصائد أخرى، مثل: «ترنيمة» و «بلاد العزم» في ديوانه (أماس وأطلال)، و «يا وصل» و «المثل الأعلى» في ديوانه (نحو كيان جديد) (٩٢).

وتشيع عندهم ظاهرة تدوير التفعيلة في بعض القصائد التي اعتمدت على حرية التكرار للتفعيلات في السطر الشعري على نحو ما نجد لدى أحمد قنديل (٩٣). كما يمزجون بين تفعيلات من بحور متعددة، وقد تحمس العواد بآخرة

للشعر المنشور ونحت له اسماً جديداً هو «شعر» (٩٤).

غير أن المدلول الذي تغدو هذه الشواهد دليلاً عليه يصب في إطار وعيهم بالذاتية والاستقلال وفرارهم من النمطية وهيمنة التقليد واللفظية، ومن ثم تأكيد المشاكل مع تدفقات الشعور والمعنى وتحولاته، وكأن الشكل الكتابي الذي ترسم به القصيدة أمام عيني قارئها قصد واعي من الشاعر للنفاذ إلى شعرية الكتابة بما تخلقه من فردية ومن توجع انفعالي ومن ابتعاد للنظر والتأمل والكشف الذي يستبدل الواقع المنظور بالمحكي، والرؤية في فعلها البصري والتصوري بالصوت في فعله النغمي الذي يغدو انتظار قافيته غايةً لصنعة، وفعل القارئ ومشاركته بانفعاله وقد كاد ينتهي به هذا الانفعال في الشكل العمودي إلى ما لا يجاوز حدوده وصوتيته المقيدة.

وإذا لم نصلح دلالة كهذه في تفسير الخرص على السطور، فليس هناك موجب، وزناً، لكتابة القصيدة في سطور، وقصر أحدها وإطالة الآخر - إذا ما تصورنا أن بالإمكان، في غياب القافية كعلامة وقف، أن يكون للنقاط وعلامات الترقيم الأخرى دور في تنظيم الوقف والوصل والإشارة إلى مواضعهما، فضلاً عن أن الكتابة المتصلة ستلافي التدوير في التفعيلات أو الكلمات.

وقد نجحوا فعلاً في صياغة إيقاعهم الذي يحمل قدراً من الحرية المعبرة عن الذاتية، وفق تلك الدلالة. وهي ذاتية هيأتهم في بعض القصائد التي احتوتها الدواوين الأخيرة لبعضهم للنفاذ إلى الحياة الواقعية التي كانت غنائية أشكال الوزن القديمة بما تقوم عليه من فرط عناية موسيقية، ومن قيود شكلية مفرطة في الصرامة وفي تعميق الصنعة للصوت - حائلاً يحجز عن النفاذ إليها واحتضان حسها اليومي وحركتها الحية في عفوية وصدق. ويمكن أن نتخذ شاهد ذلك من قصيدة للعواد بعنوان «تين وجميز»، قمضي على النحو التالي:

غادرت يوماً مكتبي تعباً من العمل الطويل
وذعبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئاً
أنا والأصيل
ومررت في سوق الفقير
هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير
رجل ضريب
وفتي يقود حماره العاري الهزيل
والصبية اللاهون في مرح كتيب
والعابرون الهازنون
وباعة الخطب القليل
والصانع الغشاش
والمحتال
واللص الخطير
والبدو تمثار العشاء
وجمالهم معهم سواء
وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون
والخادم الهندي يصرخ في الحضور
«من شاف لي التيس الغطيس
وأمة الحمرا . . ومعهم جفرتين» (٩٥) .

ولا ريب أن حركة الشعر الحر لم تأت لمجرد التعبير في الشكل، والتجديد في العروض . بل انبشقت عن وعي بالواقع وبالذات وبالفن، في تعالق يصل هذه المعطيات بسباق من الضرورة الفنية والتعبيرية التي يغدو بها هذا الشعر دالاً من دوال الوعي المتجدد وهو يجلو عن ذاته بالإبداع للغته، فيحيلها من مادة مصنوعة إلى مادة إبداعية، ومن إطار جاهز إلى إطار ممكن . . . وقد قرأت نازك الملائكة هذه الحقيقة في دراستها للشعر الحر، حيث أعادت عوامل انبشاق حركته إلى خمسة

عوامل، هي: النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من نموذج التكرار لوحدة ثابتة في نسب متساوية، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون (٩٦).

وهي عوامل - كما نرى - تميل إلى وعي متجدد في الحياة العربية وبها. وعي تشد فيه وطأة الإحساس بأسس جديدة للتذوق الفني وللفهم الشعري تتواءم مع مقتضيات اللحظة الحضارية، ولا تُفصل مسبقاً بقدر ما تنشأ من التجربة العاطفية الحية والمعاشة لتبني وجودها المستمد من هذا الحضور النفسي والانفعالي الذي يعينها حبة نامية تولد التوازن اللازم لوعبها بالواقع.

ولم تكن الأشكال الجديدة في الوزن والتقفية بائنة عن الشكل العمودي الذي ظل هو الغالب على إنتاجهم بنسب متفاوتة فيما بينهم: إذ يمكن ملاحظة التجاوب والتداخل على مستويات المعجم، والتركيب اللغوي، والمرجعية النفسية والذاتية للقصائد في تعاملها مع الموضوع الشعري. وكان هناك روحاً تسري في قصائدهم بمختلف أشكال وزنها تستمد من هذا الخس الوجداني الطافي الذي قام في الشعر العربي الحديث بطوايح تتكرر في أرجاء العالم العربي وتتردد من خلال علامات محددة وموضوعات محددة أيضاً.

وقد كانت محاور الوعي بالشعر لدى شعرائنا أولئك، في جملتها وجل تفاصيلها، متداخلة مع وعي الشعراء الوجدانيين العرب على امتداد المساحة العربية تقريباً، بما يصلنا بامتداد بنية للفهم الشعري تتنوع صيغ نواتها - كما أسلفنا - في كيفيات تحكي تعالفاً للشعر مع الوعي الذي تنفتح به الحياة العربية منذ العقد الثاني من هذا القرن الميلادي. وهو وعي يحكي الإحساس بالذات، ويعاين التغيير والتنامي في تحولات الحياة وحركتها، ويفر من قبضة الجمود والتقليد.

فقد كان نداء العقاد أن الشاعر: «لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق» (٩٧). كما كان ينظر إلى بواعث الشعر من زاوية الحياة والإنسان، فهو يقول: «الشعر لا يفنى إلا إذا فني

بواعثه، وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة ومخاوفها وخوارج النفس وأمانيتها، فإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنما حكمنا بانقضاء الإنسان» (٩٨).

ومن خلال هذا المجال الحيوي للشعر وهو الشعور والعواطف، ذهب المازني إلى تقرير لشعورية الشعر، ونقي لعقلانيته، في قوله: «وبعد فإن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس» (٩٩). وإذا كان الشاعر إنما يعبر عن الشعور «فهو لا يسوق لك الشيء من أجل أنه حقيقة وحسب، بل كما تراه ونحسه روحه» (١٠٠).

وهذا الحس الذي ينبعث به الشعر، هو ما يجعل من الحياة مصدراً له، إذ كما يقول أبو القاسم الشابي: «لكل عصر حياته التي يحياها، ولكل حياة أدبها الذي تنفخ فيه من روحها» (١٠١). والحسبان لتعالق الشعر بالحياة هو ما جعل نعيمة في المهجر يسجل، في أهداف الرابطة القلمية، أن الأدب الذي تعتبره هو «الأدب الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها» (١٠٢).

والشاعر، في تعامله مع الحياة، ينهض بمهمة الاستجلاء لمشاعر الحياة وخطراتها وتأملاتها. بيد أن تعبير الشاعر عن مشاعر الحياة لا يحل تميزه، ولا يلغي استقلاله الذاتي المفضي به إلى الابتكار والترفع عن التقليد. وهنا يقول الشابي: «فإذا تيقظ الإحساس في قلب الشاعر والفنان - بتعبير أشمل - كان له - بالرغم عنه - استقلاله الذاتي الذي يشعره بأنه قوة حية متجة، من المستحيل أن تندمج في سواها، وأن لا تنشق لنفسها سبيلاً بكرةً للمجد والحياة، وكانت له كرامة تترفع عن أن تذوب في غيرها أو أن تنحط إلى درك التقليد» (١٠٣).

وأمام فاعلية الشاعر، واستقلال ذاتيته، جاءت الرؤية للتقليد وشعر المناسبات مظهرًا من مظاهر الابتذال والعبودية والامتهان لشخصية الشاعر وطاقاته الفنية الخلاقة، فصرخ خليل مطران في نبذة من الإحساس بقدرته على الهيمنة على شعره، وتطويعه لذاته الفاعلة، قائلاً: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا نغمه ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده» (١٠٤). كما نظر جبران خليل جبران

بإشفاق إلى شعراء المناسبات، فوصفهم بقوله: «إن المغنين والشعراء في الشرق هم حملة المباخر يلهم العبيد، وقد فُرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس، ويترنموا في الحفلات، ويندبوا في المآتم، ويرثوا في المقابر، هم الآلات التي تدار في أيام الحزن وليلي الأفرح» (١٠٥).

وامتد هذا النظر إلى الأوزان والقافية التي استشعر فيها العقاد لوثاً من القيود الصناعية، وأنها أضيق من أن تنفس لأغراض شاعر نفسحت مغالق نفسه... (١٠٦). كما رأى جميل صدقي الزهاوي في تحرير الشعر من قيد القافية ما يفضي إلى «انصراف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي يغيش به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنعه ضرورة القافية وضرورة كونها على صورة خاصة من صور الإعراب في آخر كل بيت» (١٠٧). وشارك في الدعوة إلى التحرر من القافية خليل مطران (١٠٨). ورأى ميخائيل نعيمة أن الأوزان والقافية ليست من ضرورة الشعر (١٠٩).

وورد التحلي عن القافية أو تنوعها في القصيدة، والتلاعب بالتفعيلات، وبناء القصيدة على تفعيلة واحدة في شعر المهجر منذ وقت مبكر في هذا القرن (١١٠). كما نجد في شعر الزهاوي وعبد الرحمن شكري والمازني وأحمد زكي أبو شادي والشاوي... وغيرهم - قصائد بقوافي مرسلة أو مزدوجة أو متقابلة وفي مقطعات أو موشحات أو ما يشبهها، وحاول المازني (١١١) والعقاد (١١٢) أن ينوعا في تفاعيل السطر الشعري الواحد، كما حاول أبو شادي أن يجمع بين بحور متعددة في القصيدة الواحدة (١١٣)، إلى غير ذلك ممّا أفاض الدارسون في رصده ووصفه (١١٤)، غير أن الاتجاه الغالب عليهم عملياً ظل محافظاً على الأوزان العروضية والقافية كما تشهد بذلك دواوينهم، وتردّد بعضهم فيما أطلقه من دعوات على نحو ما نعرف عن العقاد (١١٥) والزهاوي (١١٦).

ذلك كله - إذن - يعني أن بنية الوعي الشعري في هذا الاتجاه الذي تفتن به

الشعر العربي الحديث، نقفنا، بقصد الاكتناء لفضائها، أمام جملة علامات بارزة، في علاقته بذاته وبغيره، من أهمها:

١ - الامتداد الزمني والمكاني، فقد امتدت - زمنياً - لتلج سياقا موائماً ومتناساً في بعض أجزائه مع بنية اتجاه الشعر الحر، فيما حفل به من احتضان الواقع أو ما أوغل فيه من الأسطورة والميثاواقعية، وهما مستويا الرؤية والرؤيا اللتين تراوح فعله بينهما. ولم تنف مكانياً، عند حدود مصر، أو المهجر، بل امتدت إلى أبرز الأقطار العربية.

٢ - بروز التناقض والتداخل على المستوى الداخلي للاتجاه، نظرياً وإبداعياً، وعلى مستوى الواقع الأدبي العربي بعامه. فنلاحظ عند الشاعر الواحد، على تفاوت بينهم، تداخلاً بين التقليد والتجديد، وبين شعر الذات وشعر المناسبات، وبين الشكل العروضي الموزون المقفى، والشعر المرسل، أو المتنوع القوافي، أو الحر، وأحياناً الشعر المتثور. مثلما نلاحظ التجاور على مستوى الساحة الشعرية بين الإحيائي (الكلاسيكية الجديدة) والوجداني (الرومانسية) والواقعي... على تفاوت في الغلبة لأحدها بالقياس إلى زمان ومكان محددين. ويضاف إلى ذلك تحولات الرؤية النظرية وتردها عند بعض أبرزهم.

٣ - وبالرغم مما تخايله الذاتية من انغلاق على الفردية والخيالية والهروب والتجافي عن الواقع، فإن الحديث عن الشعر، وظيفياً، كان يصطبغ حساً توليدياً للواقع، واقتراحياً لتهذيبه. وكان الحس بالتخلف والشرامي إلى التطور والتقدم طاغياً على الوعي. وهو حس قادم، في إطار الوعي بذاتهم الحضارية والاجتماعية، إلى ترديد جوانب من صفات الآخر المعاصر وهو الغرب، وخاصة في الإطار الشعري. حتى رأينا صفات الرحابة للمقاصد، والاتساع للمضامين، واللين للأغراض، والصدق في التعبير... سياقاً للمقارنة يتكئ على صفته الغربية، العقاد (١١٧)،

والزهاوي (١١٨)، والشابي (١١٩) وغيرهم، في دعوتهم للتجديد الشعري، مثلما يتكئ محمد حسن عواد على كثير من الإعجاب بنسقه الحضاري المتقدم في حمامة جعلت صديقه إبراهيم أشي يلفت نظره إليها، لأنما، في مقدمته لكتاب العواد (خواطر مصرحة)، حيث يقول: «وهناك نظرة أخرى نحب أن نناقش الأستاذ فيها وهو تغنيه بالغرب وولوعه بذكر عجائبه، ونحبيده ودعاؤنا إلى مضاهاته، مما تكاد مقالاته لا تخلو منه» (١٢٠).

٤ - ويصلنا سياق المقارنة بالأوروبيين لديهم بعلامة أخرى اتخذوا منها منفذاً إلى تجاوز الحدود التي تنغلل الذات في نعوتها بما يجعل من هذه النعوت القومية والبيئية... ونحوها، حدوداً فاصلة لنقاء الذات المتخيّل. وتلك العلامة هي تعلق حديثهم عن الشعر بالإنسان. والصفة الإنسانية التي صدر نظرهم الوجداني التعبيري عنها واستهدفها تفضي بنا إلى سياق مجرد ومطلق وكلّي ومن ثمّ قابل للتعاطي مع فضاء الإنسانية والتلاقح مع معطيات وعيها التاريخي بمسجداته الكونية التي تنفذ من خلال العنصر المشترك بين بني البشر إلى طموح يرتقي بفاعلية الفرد والجماعة إلى ما يتمم الكل ويليق بالشروط الإنسانية.

٥ - على أن ندخل الفكر النظري، وتشابه المنطلقات، وتوافق زوايا النظر والحساسية الشعرية، بالإضافة إلى التداخل النصوصي، في هذا الاتجاه إجمالاً، لم يحل دون التمايز والاصطياع بسمات فردية فارقة. نلمح ذلك في موقفية العقاد وفكرته وحسه التأملّي وهمومه النهضوية والحضارية. وفي جنازية محمد حسن فقي المنشحة أبداً بالألم العظيم والحزن الجارح، وفي مثالية حمزة شحانة وهيامه بالجمال وهمساته النفسية المتكفنة على تأملاته الفلسفية ورؤاه الكونية، وفي صراع الفقدان والغربة وطغيان الجسد والحس والأجواء المثرفة بالأنثى والعتور والظلال والمتلطفية بعذابات الروح

عند الزمخشري . . . مثلما نلمحه في مستويات البنية الشعرية، معجماً ورؤية وتشكيلاً . . .

إننا - إذن - أمام بنية للوعي بالشعر تجمع علاقات دوالها على إرادة الانفتاح على الحياة والعصر والعالم، وتستشرف في هذا الانفتاح متغيرات المرحلة وتحولات الواقع في سياق يهضه التخلف، ويضيق بالجمود، ويعاني، في المنطقة العربية، قلق اللحظة وتمزقها وضبابية مشاعرها وهموم الترامي إلى اختراق حاجزها الصفيق.

وهذا الانفتاح الذي يقض حلقة الذات المفرغة على فضاء الكوني والجوهري والإنساني عبر الفردي، هو ما تنهض بنيته الدلالية على توظيف التناص بحسابه حقيقة إبداعية مألوفة في تعاطي الاجتهاد الأدبي والفكري، فتفعل به الذات وتنفل من أجل تعرفها على ذاتها التي لا يكتمل الوعي بها إلا بالمعرفة بالغير. وهو تناص تنطلق به المتابعة اللاهثة من أولئك الرواد من أدبائنا لما يجري في العالم العربي، ويبدو به تعلقهم بأعلام هذا الاتجاه، مثلما يأتي إلحاح الحضور لذواتهم عربياً من خلال النقد أو النشر، والحضور للأعربين في التقديم لأعمالهم والإهداء إليهم، إضافة إلى تداخل الآراء والتصوص معهم. ثمّاساً كما إن هذا التناص، على المستوى العربي كله، يجري في امتداد الاتجاه الوجداني الرومانسي زمانياً ومكانياً، ويأتي من تداخله مع غيره من الاتجاهات، ومن التردد في صيغ تمجيدية لا تنتهي إلى حسم، ومن المقارنة الملحة بالغربيين، أو الوعي بالصفة الإنسانية المطلقة للفعل الأدبي والإبداعي، والإلحاح على التمايز الفردي.

ولا ريب أن ما يظهر، بفعل هذا التناص، من تداخل وتشابه بين خطاب الحجازيين السعوديين والمصريين أو الشاميين أو المهجريين أو غيرهم في الإطار العربي، وما يظهر بين هؤلاء من جهة وبين الرومانسيين الغربيين (١٢١) من جهة أخرى، هو أبعد مدى من أن نقف عند سطح التقابل بين مركز وهامش، وأصل وفرع، وأدل على الاستجابة الإبداعية والنظرية كوجود (بالفعل) ينم عن وجود

(بالقوة) في الاستعداد الذاتي المتعلق مع سياق متداخل، كيميائياً وكمياً، من الظروف التاريخية والثقافية. وهذا الوجود الأخير على الأقل لايسبغ لنا أن نتخيل أصلاً في مركز وفرعاً في هامش بقدر ما يقضي برؤيتنا لمظاهر التشابه والتداخل الوجداني الرومانسي إلى حركة لولبية تستدير أبداً كالحلقة المفرغة لا يُدري أين طرفاها، فكل مركز تتخيله هو هامش لمركز، هو بدوره هامش لمركز... إلخ. بحيث تغدو الحقيقة هي الهامش لا المركز، إذ لا وجود له في نوالي النصوص والأفكار البشرية وتحليلات الفعل الإنساني.

الهوامش والمراجع:

- (١) تدخل الأسماء الشعرية، من هؤلاء خاصة، في تصنيفات الدارسين تحت مسميات مختلفة تتفق على بدئها للتجديد والتحديث، ونضجها وتطلعها، ووجدانياتها، ومن ذلك مانراه لدى عبد الله عبد الجبار الذي يجد لديهم، وهو بصنف (التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٩ م) المزاوجة بين الرومانسية والواقعية (ص٣٢٦، ٣٣١)، كما يجد نماذجه للتيارات: (الكلاسيكي الحبي ص٢٥٩، ٢٧٣) و (الرومانسي ص٢٧٤، ٢٩٧) و (الواقعي ص٢٩٨، ٣٠٦) التي خلفت التقليدية الاتباعية وشبهها في ما يطلق عليه: (الكلاسيكية المبنة ص٢٤٩، ٢٥٣) و (بين بين ص٢٥٤، ٢٥٧)، ومثل ذلك وصف د. عبد الله الحامد لهم في كتابه: (في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ط ١، الرياض، ١٤٠٢هـ) بـ (المختصرين ص٦٢) وتصنيفهم في (الجيل الثاني ص١٨). وتصنيف د. بكري شيخ أمين لهم في كتابه (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط ٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥ م) في طائفة «التيار التقليدي الحديث ص٣٨٥»، وتسمية د. إبراهيم الفوزان لهم في كتابه: (الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، ط ١،

مكتبة الخانجي، القاهرة ١٤٠١هـ / ١٩٨١م) بـ «مدرسة التقليد التجديدية ص ٤٦٦». بالإضافة إلى وصفهم بأنهم «جيل القاعدة العريضة الشعرية الحديثة» عند عبد الله بن إدريس (الشعر في المملكة خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر، بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المتعقد في مكة، ١٣٩٤هـ، مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز: ٦٥٥/٢). وأنهم «جيل التطلع والتضج» عند محمود عارف (أدب المملكة بين الآداب العربية) المصدر السابق نفسه: ٨٤٤/٢. على خلاف بين هؤلاء وغيرهم في تصنيف بعض الأسماء. لكننا لم نقنصر هنا على الشعراء بل أضفنا إليهم أبرز الأدباء والنقاد من جيلهم بوصف الوعي بالشعر ونقده قاسماً مشتركاً بينهم لموضوع الحديث هنا.

- (٢) انظر: محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله بلخير: وحي الصحراء، مطبعة الخليبي، القاهرة، ١٣٥٥هـ: ص ٨٨.
- (٣) مجلة المنهل، م ٣، ع فبراير، س ١٩٣٩ م، نقلاً عن: عبد الرحيم أبو بكر: الشعر الحديث في الحجاز، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠ م: ص ٢٧١.
- (٤) انظر كتابه: حمزة شحانة قمة عرفت ولم تكتشف، ط ١، سلسلة المكتبة الصغيرة (٢١) الرياض، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م: ص ١٦ - ١٩.
- (٥) انظر: المنهل، ع أبريل، س ١٩٣٧ م، وصوت الحجاز، ع ١٧٠، س ٤ (١٩٣٥ م): ص ٤ نقلاً عن د. منصور الحازمي: فن القصيدة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م: ص ١٩.
- (٦) انظر: صوت الحجاز: ع ٢٤٠، س ٥ (١٩٣٧ م) ص ١، نقلاً عن د. منصور الحازمي: المرجع السابق ص ١٨.
- (٧) انظر: صوت الحجاز: ع ٢٣٤، س ٥ (١٩٣٦ م) ص ١، نقلاً عن د. منصور الحازمي المرجع السابق: الموضع نفسه.
- (٨) انظر: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية: ص ١٧٥.

- (٩) انظر : تجمرتي الشعرية ، ط ٤ ، دار القرشي (؟) ، ١٩٩٣ م : ص ١٦ - ١٧ .
- (١٠) مرجعه السابق : ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .
- (١١) مرجعه السابق : ص ١٩ .
- (١٢) مرجعه السابق : ص ١٦ .
- (١٣) المرجع نفسه : ص ١٧ - ١٨ . وانظر - أيضاً - ص ٢٧ - ٣٢ .
- (١٤) المرجع نفسه : ص ١٨ .
- (١٥) تجمرتي الشعرية : ص ٢٠ - ٢١ .
- (١٦) الشعر الحديث في الحجاز : ص ٢٧٣ . وانظر : عبدالله عبدالجبار : التيارات الأدبية الحديثة : ص ٢٧٥ .
- (١٧) انظر : د. منصور الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث : ص ٢٣ - ٢٤ . مع ملاحظة أن أدباءنا الرواد لم يحذقوا لغات أجنبية باستثناء عزيز ضياء الذي تعلم الإنجليزية بجهده الذاتي .
- (١٨) التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية : ص ١٧٧-١٧٨ ، حيث يقدم جدولاً بأسمائها ومقرها وأعمالها ، وانظر - أيضاً - عن نشأة المطابع وأثرها على الحركة الأدبية في المملكة : د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : ص ١٩٥ - ١٩٨ .
- (١٩) انظر : حسن القرشي : المرجع السابق له : ص ١٨ - ١٩ . وله دراسة بعنوان «فارس بني عيس» صدرت طبعاتها الأولى (١٩٥٧ م) والثانية (١٩٦٩ م) في القاهرة .
- (٢٠) فقد نشر دواوينه : (المهرجان ١٩٤٥ م) و (أنفاس الربيع ١٩٥٧ م) و (أحلام الربيع ١٩٥٧ م) و (أصدقاء الرابية ١٩٥٧ م) و (أغاريد الصحراء ١٩٥٨ م) و (الحنان مغترب ١٩٦١ م) و (على الضفاف ١٩٦١ م) و (عودة الغريب ١٩٦٣ م) و (همسات ١٣٧٢ هـ) في مصر . كما نشر ديوانيه (الأنق الأخضر ١٣٩٠ هـ) و (الشراع الرفاف ١٩٧٤ م) في تونس . وأعاد نشر

- ديوانه (الخان مغترب ١٩٦٣ م) في بيروت .
- (٢١) انظر : عبدالفتاح أبو مدين : حكاية الفتى مفتاح ، ط١ ، جدة ، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م : ص ٢١٧ .
- (٢٢) مس (١٠) ع ديسمبر ١٩٥١ م : ص ٤٩ - ٥١ .
- (٢٣) ع تشرين الأول ١٩٧٧ م : ص ٣٥ - ٤٠ .
- (٢٤) صدر كتابه (أديب من الحجاز - دون تاريخ) ودواوينه : (واهب الفكر ١٩٥٥ م) و (صواريخ ضد الظلم والاستعمار ١٩٥٧ م) و (العنقاء السجينة ١٩٥٧ م) و (الفجر الراقص ١٩٦٣ م) و (عبير الشوق ١٩٧٧ م) و (عودة الفيضان ١٩٧٥ م) في القاهرة .
- (٢٥) صدر كتابه : (ماذا في الحجاز ١٩٤٥ م) وديوانه : (الطلائع ١٣٦٦ هـ) في القاهرة .
- (٢٦) صدر كتابه (شعراء الحجاز في العصر الحديث ١٩٥١ م) و (الشعراء الثلاثة في الحجاز ١٣٦٨ هـ) في القاهرة .
- (٢٧) صدر كتابه : (غزل الشعراء بين الحقيقة والخيال ١٩٣٥ م) وديوانه : (وحي الفؤاد ١٩٥٠ م) في القاهرة .
- (٢٨) صدر كتابه عن (عمر بن أبي ربيعة ١٩٥٥ م) والطبعة الثانية من كتابه (المروءات ١٩٥٦ م) ودواوينه : (حسبابة الكأس ١٩٤٥ م) و (أخاني ١٩٥٠ م) و (صدى الأحنان ١٩٥٣ م) في القاهرة . وقد نشر بعض مقالاته ودراساته الأدبية في مجلة (الرسالة) المصرية (انظر : المروءات ، ط٣ ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٤٠٠ هـ : ص ٤١) .
- (٢٩) صدر ديوانه (الأنصاريات ١٣٨٤ هـ) في بيروت .
- (٣٠) صدرت دواوينه : (جميل بثينة ١٩٥٢ م) و (غرام ولادة ١٩٥٢ م) و (الظالم نفسه ١٩٥٢ م) في القاهرة .
- (٣١) صدرت الطبعة الأولى من ديوانه (أجنحة بلاريش ١٩٦٨ م) في بيروت .

- (٣٢) صدر ديوانه: (الهوى والشباب ١٩٤٦ م) في القاهرة.
- (٣٣) صدر ديوانه: (المزامير ١٩٥٨ م) في القاهرة.
- (٣٤) صدر ديوانه: (أماس وأطلال ١٩٥٢ م) و (البراعم أو بقايا أماس ١٩٥٤ م) في بيروت. وصدرت دواوينه: (ووى أبولون ١٩٥٤ م) و (نحو كيان جديد ١٩٥٥ م) و (في الأفق الملتهب ١٩٦٠ م) في القاهرة. وصدر ديوانه: (الساحر العظيم ١٩٥٣ م) في دمشق.
- (٣٥) أصدرت ديوانها: (الأوزان الباكية ١٩٦٣ م) في بيروت.
- (٣٦) صدر كتابه (وحي الصحراء ١٣٥٥ هـ) في القاهرة بلاشتراك مع عبدالله بلخير.
- (٣٧) صدرت دواوينه: (الأبراج ١٩٥١ م) و (الأصلاء ١٩٥١ م) و (أغاريذ ١٩٥٣ م) في بيروت. (وقد أفدت معلومات هذه الكتب عن الببليوجرافيا التي صنعها يحيى محمود ساعاتي عن: الأدب العربي في المملكة العربية السعودية، دار العلوم، الرياض ١٣٩٩ هـ).
- (٣٨) انظر - مثلاً - ص ٢٥٦، ٤٩١ من (مجموعة النيل) وص ٢٨، ٢٦٥، ٤٥٨، ٦٥٤، ٨٢٨ من (مجموعة الخضراء).
- (٣٩) التباينات الأدبية الحديثة: ص ١٧٥.
- (٤٠) المرجع السابق: ص ٢٩٢.
- (٤١) المنهل، ع أبريل، س ١٩٣٧ م، نقلاً عن: عبدالرحيم أبو بكر: الشعر الحديث في الحجاز: ص ٢٧١ - ٢٧٢.
- (٤٢) انظر: المقالات، القاهرة، شركة إسنادرد، ١٩٤٧ م: ص ١٧٩.
- (٤٣) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص ٢٧ - ٢٨. وبينه الدكتور الحازمي إلى أن ظاهرة الاختلاس واللصوصية بمعانيها الحرفية الصريحة وليس الفنية أو التناصية كانت موجودة، وبورد شهادات من الوقائع الموثقة ومن أقوال أمثال حمزة شحاتة ومحمد حسن كتيبي وغيرهما التي تشير إلى

- عموم القوضى وشيوع اللصوصية، وكيف أن جريدة «صوت الحجاز» قد أصدرت بياناً غب اكتشافها لإحدى السرقات تأسف فيه على وقوع ذلك وتتمنى «أن تكون هذه الجناية آخر المأسى المحزنة» (ع ٢٣٣، ص ١٩٣٦ م).
- (٤٤) انظر: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف: ص ١٧.
- (٤٥) انظر: تخريري الشعرية: ص ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥.
- (٤٦) انظر سرده لعدد من أسماء الشعراء العرب الذين أعجب بهم في مقابلة أجرتها معه مجلة (الجماعة) بتاريخ ١٩/٨/١٤٠٨ هـ.
- (٤٧) له قصيدة في رثاء (العقاد) تحسد الكثير من الملامح التي أعجبت في شخصية العقاد ومنهجه وشعره، وذلك في ديوانه، قلد ورجل: ص ٣٣٤.
- (٤٨) له قصيدة في رثاء الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، أشاد فيها بدعوته إلى التجديد، وأبرز عدداً من جوانب الثناء عليه مما هو في الصميم من هوى العواد وهمومه.
- (٤٩) جمعت مقالاته في كتاب بعنوان «من أوراق» ط ١، نهامة، جدة، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م: انظر الصفحات التالية منه: ٥١، ٦٩، ٧٩، ١١٤.
- (٥٠) انظر: تخريري الشعرية: ص ١٧، ٧٩.
- (٥١) انظر: المرصاد: ص ١٠٨.
- (٥٢) تخريري الشعرية: ص ٨٤ - ٩٣. وانظر في المرجع نفسه - أيضاً - ص ٨٠ - ٨٢.
- (٥٣) من تلك المقالات مقال طويل لأحمد زكي أبو شادي (انظر: البراعم أو بقايا أعاس، دار الكشف، بيروت، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٤ م: ص ٧١).
- (٥٤) ص ١٩.
- (٥٥) الهوى والشباب، ط ١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٦ م: ص ١١٨ - ١٣١.
- (٥٦) انظر: مقطوعة لخليل مطران بعنوان «الفن الشعري» في ديوانه، دار مارون

عبود، بيروت، ١٩٧٥ م: ج ٢ ص ١٠ . وقصيدة بعنوان «كتابي» لميخائيل نعيمة في ديوانه «الجدال»، وقصيدة «إلى الشاعر» لإيليا أبي ماضي في ديوانه «الحماثل»، وقصيدة فوزي معلوف «على بساط الريح»، وديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ م: قصائد: (يا شعر) ص ١٠٢ - ١١٧، (النبي المجهول) ص ٢٤٦ - ٢٥٦، (فكرة الفنان) ص ٣١٩ - ٣٢٣، (قلب الشاعر) ص ٤٥٣ - ٤٥٦، (الأديب) ص ٥٢٩ - ٥٣٢ . وقصيدة (راهبة الضحى) لمحمود حسن إسماعيل في ديوانه (أغاني الكوخ) . وقصيدة (هبة السماء) لإبراهيم ناجي في ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣ م: ص ١٣٢ - ١٣٦ . وقد بسط الدكتور عبدالقادر القط هذه الموضوعات تحليلاً وتمثيلاً في كتابه: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (ط ٢)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م): ص ٢٨٢ وما بعدها.

(٥٧) المرصاد: ص ٥٤ . ومن المعلوم أن شعر العواد لا تنطفي عليه الوجدانية، وإن كان رائداً للتجديد في الشعر على مستويات لفظية وموضوعية ذات أبعاد يغلب عليها الفكر ويميزها الموقف . بالإضافة إلى جهده النظري القائد والمواكب للتجديد في بلادنا . وقد سبق أن أوردنا تشبيه عبدالله عبدالجبار له بالعقاد .

(٥٨) أوردتها نقلاً عن الديوان ط ٢: ١/ ١٦، د. شوقي ضيف في كتابه: شوقي شاعر العصر الحديث، ط ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ م: ص ١٠٤ .
(٥٩) وفات عقل، جمعه: عبد الحميد مشخص، ط ١، تهامة، جدة، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠ م: ص ٢٢ .

(٦٠) المصدر السابق: ص ١٧ .

(٦١) أوردتها، نقلاً عن جريدة صوت الحجاز، ع ٨٣، في ١٤ نوفمبر ١٩٣٢ م، عبدالرحيم أبو بكر، في كتابه: الشعر الحديث في الحجاز: ص ٢٧٥ .

- (٦٢) تأملات في الأدب والحياة، ط ١، مطبعة العالم العربي، القاهرة، ١٩٥٠ م: ص ١٢٠.
- (٦٣) وفات عقل: ص ٢٦.
- (٦٤) المصدر نفسه: ص ٢٥.
- (٦٥) المصدر نفسه: ص ٢٨.
- (٦٦) المصدر نفسه: ص ٢٢.
- (٦٧) أوردها نقلاً عن جريدة (صوت الحجاز): ع ٢٤١، س ٥، ١٩٣٧ م: ص ٤ - د. منصور الحازمي في كتابه: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: ص ٣١ - ٣٢.
- (٦٨) تأملات في الأدب والحياة: ص ١٢٥.
- (٦٩) محمد حسن عواد: السابق: ص ٢٥.
- (٧٠) أجنحة بلاريش، بيروت، ١٩٦٩ م: ص ٩.
- (٧١) المصدر نفسه.
- (٧٢) البرهان في وجوه البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، بغداد، ١٩٦٧ م: ص ١٦٤.
- (٧٣) انظر: العملة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجيل، بيروت، ١٤٠١ هـ: ج ١ ص ١١٦.
- (٧٤) سوزان، ط ٤، دار القرشي، جدة، ١٩٩٣ م: ص ٧.
- (٧٥) من لقاء معه في مجلة (الفصل)، ع ٢٣، جمادى الأولى ١٣٩٩ هـ / أبريل ١٩٧٩ م: ص ١١٩.
- (٧٦) المصدر السابق: الموضوع نفسه.
- (٧٧) خواطر مصرحة، ط ٢، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦١ م: ص ٢٧. وانظر - أيضاً - ديوانه: آماس وأطلس، دار الكشف، بيروت، ١٩٥٢ م: ص ١٠.

(٧٨) من مقالته: «الأدب في الحجاز» مصدره السابق: ص ٥١ .

(٧٩) الموضوع نفسه .

(٨٠) أورد ذلك عن مقالة له في صوت الحجاز، ع ١٨١، ص ٤، ١٩٣٥ م: ص ١

د. منصور الحازمي، في مصدره السابق: ص ٣١ .

(٨١) انظر: تأملات في الأدب والحياة: ص ١٢٥ .

(٨٢) الاتجاه الوجداني: ص ١٥٧ .

(٨٣) انظر نموذجاً من مديح العواد، مثلاً، ووصف عبدالرحيم أبو بكر له في

كتابه: الشعر الحديث في الحجاز: ص ٣٥٠ - ٣٥٢ . وقارن ذلك بوصف

عبدالله عبدالجبار لمديح الغزاوي في كتابه: التيارات الأدبية: ص ٢٥٠

ومابعدها، ووصف عبدالرحيم أبو بكر في مصدره السابق: ص ٢٠٢ -

٢٠٦ .

(٨٤) انظر أمثلة ذلك، لدى العواد، في دواوينه: رؤى أبولون (١٩٥٤ م) وفي

الأفق الملتهب (١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م)، وقمم الألب (١٣٩٦ هـ)، ولدى

حسن القرشي في دواوينه: سوزان (١٩٦٣ م)، وزحام الأشواق

(١٩٧٢ م)، وعندما تحترق القناديل (١٩٧٤ م)، ولدى طاهر زمخشري في

دواوينه: حبيبتي على القمر (١٣٨٩ هـ) وحقيبة الذكريات

(١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م) ونافذة على القمر (١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م) وعبير

الذكريات (١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م) .

(٨٥) رؤى أبولون، القاهرة، ١٩٥٤ م: ص ٨٦ .

(٨٦) سوزان: ص ٩ (وقد صدرت الطبعة الأولى من ديوانه هذا عام ١٩٧٣ م) .

(٨٧) المصدر نفسه: ص ٨ - ٩ .

(٨٨) أوردته، نقلاً عن جريدة البلاد: ع ٢٥٢٠، د. بكري شيخ أمين، في كتابه:

الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية: ص ٤٥١ . ونلاحظ، هنا،

أن الأستاذ السباعي (رحمه الله) يعني به (الشعر الحر) الشعر المفتقد للوزن

والقافية معاً. وذلك هو ما عرف، اصطلاحياً بـ (الشعر المنشور) كما عند أمين الريحاني (انظر كتابه: **هتاف الأودية**، ١٩٥٥ م: ص ٩) ومحمد حسن عواد (انظر ديوانه: **رؤى أبولون**، القاهرة، ١٩٥٤ م: ص ٨٦) أو (النثر الشعري) كما عند أحمد أمين (انظر كتابه: **النقد الأدبي**، ط ٤، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٢ م: ص ٦٤). ثم جاء اصطلاح (قصيدة النثر) الذي شاع نقدياً بعد الخمسينات الميلادية من هذا القرن. أما (الشعر الحر) فهو المصطلح الذي أشاعته نازك الملائكة للشعر الذي يلتزم وزن التفعيلة بصيغة حرة، أي غير مقيدة بعدد محدد للتفعيلات في كل سطر شعري، وذلك بدراستها له موسيقياً ودعوتها إليه في كتابها (**قضايا الشعر المعاصر** ١٩٦٢ م). وهو - أيضاً - ما اعتمدته العواد (انظر: مصدره السابق). لكنه مصطلح ملبس إذ يوهم أنه متحرر من كل قيود الوزن، ويشبهه في الإلباس مصطلح «الشعر المرسل المنطلق» أو «الشعر المرسل الحر» وقد قال بهما علي أحمد باكثير في مقدمته لـ (رومي وجوليت، دار مصر للطباعة، ١٩٧٨ م: ص ٣). ومصطلح «الشعر المنطلق» الذي قال به محمد التويهي في كتابه (**قضية الشعر الجديد**، ط ٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١ م: ص ٤١٢، ٤٥٣). ولعل تسميته بـ (شعر التفعيلة) أدل على حقيقته، وقد نادى، بإطلاق هذا المصطلح على هذا اللون الجديد من الشعر، د. عز الدين الأمين، (في كتابه: **نظرية الفن المتجدد**، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١ م: ص ٢١). وانظر كثيراً من تفاصيل ذلك لدى د. عبدالله الغدامي: **الصوت القديم الجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م: ص ١٨٩.

- (٨٩) انظر - مثلاً - قصيدة العواد «ثورة محب» في ديوانه: **آماس وأطلال**، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٢ م: ص ٣٧.
- (٩٠) يُمكن مطالعة الشواهد على ذلك في دواوين: العواد وفقى وحمزة شحاتة

وزمخشري والقنديل والقرشي وأحمد جمال والقطار . . . ولزيد من التفصيل والأمثلة حول التجديد في الأوزان والقوافي عندهم، انظر: د. إبراهيم الفوزان: **الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد**: ص ٨٢٢-٨٣٣. ود. بكري شيخ أمين: **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية**: ص ٤٤٢-٤٥٠. وعبدالرحيم أبو بكر: **الشعر الحديث في الحجاز**: ص ٣١٤-٣٤٣.

(٩١) **البراعم أو بقايا آلام**، بيروت، دار الكشف، ١٩٥٤ م: ص ٣٧-٣٩. (٩٢) انظر: **آمنة عقاد**: محمد حسن عواد شاعراً، دار المدني، جدة، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥ م: ص ٣٨٠ وما بعدها. وقد عدّ عبدالرحيم أبو بكر قصيدة «خطوة إلى الاتحاد العربي» من نماذج الشعر الحر، ووجد فيها - كما يقول - «أسبقية يُمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية». انظر كتابه: **الشعر الحديث في الحجاز**: ص ٣٣٤-٣٣٨.

(٩٣) انظر - مثلاً - **ديوان ناز**، مؤسسة قنديل، جدة، ١٩٦٧ م: ص ١٥. (٩٤) **خصص له جزءاً من ديوانه الخامس «وؤى أبو لون»** دار سعد، القاهرة، ١٩٥٤ م.

(٩٥) **في الأفق الملتهب**، دار سعد، القاهرة، ١٣٧٩ هـ/ ١٩٦٠ م: ص ٨٤. (٩٦) انظر: **قضايا الشعر المعاصر**: ص ٥٦-٦٥. (٩٧) **ديوان العقاد**، المكتبة العصرية، بيروت وصيدا (؟): من مقدمته لديوانه الخامس (**قصائد ومقطوعات**): ج ١ ص ٣٨٨.

(٩٨) **المصدر نفسه**: من مقدمة الجزء الثاني تحت عنوان «الشعر والمدينة»: ج ١ ص ٥.

(٩٩) **الشعر غاياته ووسائله**، ط ٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠ م: ص ٥٨.

- (١٠٠) المصدر نفسه: ص ٦٤ .
- (١٠١) أوردته رجاء النقاش في كتابه: أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧١ م: ص ٦٦ .
- (١٠٢) ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، دار الهلال، ١٩٥٨ م: ص ١٧٦ .
- (١٠٣) أوردته رجاء النقاش في مصدره السابق: ص ٢٢ .
- (١٠٤) ديوان الخليل، ط١ مارون عبود، دار صادر، ١٩٤٩ م: ج ١ ص ١٠ .
- (١٠٥) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، دار صادر، ١٩٤٩ م: ج ٣ ص ١٤٠ .
- (١٠٦) انظر: مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني، ص ١ .
- (١٠٧) أوردته: د. محمد عبد المنعم خفاجي، في كتابه: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٤٩ م: ص ١٥٥ .
- (١٠٨) انظر مقالته في مجلة (الهلال) عدد (تشرين الثاني) سنة ١٩٣٣ م .
- (١٠٩) الغربال، ط١٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨١ م: ص ١١٦ .
- (١١٠) انظر: عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ م: ص ٢٣٧ - ٢٤٢ .
- (١١١) انظر قصيدته «في جوارها» في كتابه: حصاد الهشيم، ط٣، مطبعة الشعب، القاهرة (٢): ص ١٣ .
- (١١٢) انظر قصيدته «عدنا والتقينا» في ديوانه: بعد الأعاصير، ضمن (خمس دواوين للعقاد)، القاهرة، ١٩٣٧ م: ص ١٢٨ .
- (١١٣) انظر: د. محمد عوض محمد: مجمع البحور وملثقى الأوزان، مقال بمجلة الرسالة، القاهرة، ع ٥، سنة ١٩٣٣ م: ص ١٠ .
- (١١٤) لمزيد من الاطلاع حول التجديد في الأوزان والقافية في حركة الانجاء الوجداني الرومانسي في الشعر العربي الحديث. انظر: د. بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٣٠ هـ / ١٩٧٠ م: ص ٣٠٤ وما بعدها. ود. عبدالله الغدامي: الصوت

- القديم الجديد: ص ٩ وما بعدها. وما يحيلان إليه من مصادر.
- (١١٥) انظر: يسألونك، ط ٣، المكتبة العصرية، بيروت وصيدا، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م: ص ٧٣.
- (١١٦) انظر: ديوانه (الكلم المنظوم) تحقيق: محمد يوسف نجم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٥م: ص ١٩٤.
- (١١٧) مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني: ص ي.
- (١١٨) مصدره السابق: الموضع نفسه.
- (١١٩) الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨م: ص ١٠٥.
- (١٢٠) خواطر مصرحة: ص ١٢.
- (١٢١) انظر: عن الصلة بالرومانسيين الغربيين: د. محمود الربيعي: نقد الشعر، ط ٤، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م: ص ١٣٠.